



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO**

**DIPARTIMENTO DI STUDI CULTURALI ARTI STORIA  
COMUNICAZIONE**

**Dottorato in Storia dell'arte medievale, moderna  
e contemporanea in Sicilia**

**ALTARI E ARREDI SACRI NELLA SICILIA OCCIDENTALE  
AL TEMPO DEI NEOSTILI.  
LETTURA ICONOGRAFICA TRA TEOLOGIA E ARTE**

Settore scientifico disciplinare L-ART/02

TESI DI

**SALVATORE TORNATORE**

TUTOR

**PROF. M. VITELLA**

COORDINATORE DEL DOTTORATO

**PROF. M. C. DI NATALE**

**XXIII CICLO / 2009-2011**

## INTRODUZIONE

La ricerca prende in esame gli altari e taluni arredi ecclesiastici realizzati al tempo dei Neostili, in un arco temporale compreso tra la seconda metà del XVIII e gli inizi del XX secolo, nella Sicilia occidentale tra le province di Palermo, Trapani e Agrigento, entro cui ricadono le Diocesi di Palermo, Monreale, Cefalù, Trapani, Mazara del Vallo e Agrigento. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di altari maggiori in marmi policromi, sollevati su gradini, collocati nel presbiterio, con decorazioni in legno intagliato e dorato o bronzo dorato, da ascrivere alle temperie neoclassica e neogotica ed eclettica. Sono stati rintracciati anche esemplari in legno dipinto a finto marmo e in argento. Alcuni presentano gli originari arredi, candelabri e vasi portafiori, in pietre dure o in legno dorato. Sono stati esaminati anche altari “minori” realizzati in marmo o in legno, disposti nelle cappelle laterali, nelle navate e nei transetti delle chiese. Rientrano negli arredi sacri i pulpiti, i candelabri, le sedi del celebrante e i paliotti.

E' stato individuato un buon numero di opere, nella maggior parte dei casi inedite, ubicate nelle chiese Madri e nelle chiese parrocchiali dei centri minori piuttosto che nelle chiese cattedrali delle sedi vescovili, dove sono conservati gli altari più antichi (per lo più barocchi) o nuovi altari, di recente fattura, spesso rispondenti alle esigenze celebrative sancite dal Concilio Vaticano II.

La ricerca ha messo in luce quanto gli altari siano ignorati o appena menzionati dalle fonti bibliografiche specializzate, come se fossero prodotti artistici di secondo livello. Una possibile giustificazione può essere trovata nella ormai sorpassata discriminazione delle arti minori o nella convinzione che si tratti di opere legate esclusivamente alla liturgia più che all'arte.

L'analisi diretta ha permesso anche la constatazione delle condizioni delle opere che nella maggior parte dei casi si presentano precarie, con distaccamenti vistosi di lastre marmoree, di parti scolpite in legno, o mancanze di alcune parti decorative dovute a furti, condizioni che necessitano di urgenti interventi di restauro. E' stata anche rilevata la scarsa considerazione degli altari e degli arredi da parte del clero responsabile che, spesso, rimane indifferente circa le condizioni precarie, e che, in qualche caso, ha apportato modifiche, privando gli altari di alcune parti per formare nuovi arredi sacri.

Il confronto tra l'architettura e le arti decorative tra la fine del '700 e gli inizi del '900 ha permesso di mettere in relazione l'esecuzione di altari e cappelle con l'attività di progettazione di alcuni architetti come Nicolò Anito, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Carlo Chenchi, Emmanuele Cardona, Nicolò Peralta ed

altri architetti, impegnati con le committenze ecclesiastiche della Sicilia occidentale. Notevoli sono le influenze che le architetture civili e religiose hanno avuto sulla produzione degli altari e degli arredi sacri, influenze non solo locali ma anche romane, napoletane e soprattutto europee. Nella Sicilia occidentale sono infatti presenti elementi stilistici neoclassici e neogotici, influenze neorinascimentali e neobarocche, soluzioni moderniste e liberty che invadono le facciate e gli interni di chiese, palazzi e villini.

Queste fasi dell'indagine sono state integrate da un'attività di ricerca archivistica, presso gli archivi di Palermo e gli Archivi di Stato ed ecclesiastici della Sicilia occidentale, che, da una parte, ha confermato i precedenti studi sulle maestranze, (marmorari, intagliatori in legno, indoratori) e sui materiali (varie tipologie di marmi), dall'altra, ha fornito nuovi documenti su molti manufatti. E' stato indagato l'ampio e complesso panorama delle botteghe artigiane, spesso a conduzione familiare, tra il XVIII e il XIX secolo, specializzate nella realizzazione e decorazione di altari e arredi sacri, che monopolizzarono questo settore in grandi aree geografiche della Sicilia occidentale. Si può affermare che il centro propulsore di una nuova tipologia di altare, aggiornata alle istanze neoclassiche, sia Palermo e che da qui si sia diffusa nel resto della Sicilia occidentale.

Il cuore della ricerca consiste nell'analisi degli altari in una duplice valenza: come "mistero di presenza", in quanto manufatti legati alla liturgia e in particolare alla conservazione e all'esaltazione dell'Eucarestia, e come "opera dell'arte", in quanto frutto del lavoro di architetti e artigiani specializzati.

Nella prima parte si è delineato un panorama storico e architettonico dei neostili in Italia e in Sicilia, con riferimento alle arti decorative. Segue l'analisi teologica e formale degli altari e degli arredi sacri, con particolare attenzione agli aspetti iconografici, qui trattati per la prima volta in maniera esaustiva, al fine di rendere più agevole la lettura e la relativa comprensione degli stessi manufatti. Il catalogo permette di fare un *excursus* delle opere più interessanti ed elaborate, rintracciate nelle varie diocesi. In particolare sono state esaminate tutte le parti che compongono l'altare: la mensa, il paliotto, la predella, il tabernacolo. Sono stati descritti analiticamente i personaggi e le scene che arricchiscono tali parti, tratti dalla Sacra Bibbia, sia dall'Antico che dal Nuovo Testamento, e i vari simboli, nell'ambito di un preciso programma iconografico, diretto dalla committenza e dall'architetto, volto ad esaltare l'Eucarestia. Completa la ricerca l'appendice documentaria e gli apparati.

# 1. I NEOSTILI IN EUROPA E IN ITALIA

## LINEAMENTI GENERALI

Per neostili si intende il ricorso, a partire dalla metà del XVIII secolo, ad elementi formali dell'arte passata, in genere dell'architettura ma poi applicati alla scultura e alle arti decorative. Si sviluppano dopo il declino dell'arte barocca e rococò per poi essere affiancati da forme ibride o meglio eclettiche. Si distinguono il Neoclassico, il Neogreco, il Neorinascimento, il Neoegizio, il Neomedievale (che comprende Neoromanico, Neogotico e Neobizantino), il Neobarocco e il Neorococò <sup>1</sup>. L'eclettismo indica una fase della storia dell'architettura del '800, in cui coesistono stili diversi e tutti facenti capo a differenti periodi storici precedenti. Le prime manifestazioni si verificarono nell'Inghilterra settecentesca e perdurarono per tutto l'Ottocento e parte del Novecento. Sembrerebbero assimilabili a questo filone anche alcune sperimentazioni della corte dei Borbone di Napoli, a Palermo, nel periodo del rifugio dalla Repubblica Napoletana del 1799, come nella Palazzina Cinese <sup>2</sup>. Nelle manifestazioni dell'eclettismo del primo Ottocento le forme riprese erano in generale quelle classiche. Infatti si sviluppò principalmente l'architettura neoclassica che si manifestò con il recupero di concetti e forme del classicismo greco (architettura neogreca), del Rinascimento (architettura neorinascimentale) e del Barocco (architettura neobarocca). Nei decenni successivi si svilupparono delle tendenze di recupero dell'architettura medievale che si manifestò con l'architettura neogotica, neoromanica e neobizantina. Verso la fine del XIX secolo e i primi del XX ebbero molto spazio i riferimenti alle architetture esotiche (soprattutto dell'oriente) come l'architettura egizia, quella islamica (architettura neomoresca), ma anche l'architettura cinese e indiana. Nel XX

---

<sup>1</sup> G. R. Ansaldi, *Neoclassicismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IX, Venezia 1963, pp. 831-882; H. Russel Hitchcock, *Neogotico*, in *Enciclopedia...*, vol. IX, 1963, pp. 890-895; R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Milano 1980, pp. 101-172, 203-210, 312-354; B. Gravagnuolo, *Neobarocco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, IV ed., vol. XIV, Torino 1989, p. 392; L. Patetta, *Dal Barocco all'architettura dei neostili* in *Dal tardobarocco ai neostili: il quadro europeo e le esperienze siciliane*, atti della Giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina 2000, pp. 9-14.

<sup>2</sup> *La Palazzina cinese e il Museo Pitrè nel parco della Favorita a Palermo*, a cura di R. Giuffrida, M. Giuffrè; fotografie di M. Minnella, Palermo 1987.



secolo si aggiungono anche caratteri stilistici dell'architettura modernista e dell'*Art Nouveau* <sup>3</sup>.

L'esaltazione dei valori della ragione, condurrà gli artisti verso un atteggiamento più analitico nei confronti dell'arte e si perverrà in alcuni casi, ad una rivalutazione della purezza dei canoni classici, visti come il risultato di una limpida razionalità di rigore ed insieme di armonia. È la conseguenza dell'illuminismo che ha contagiato tutte le espressioni culturali e che avvicinerà anche l'arte al metodo di analisi razionale.

Il Neoclassicismo nasce in opposizione alle tematiche del Barocco e del Rococò <sup>4</sup>. Della produzione artistica rococò si rifiutano gli eccessi che vengono ora accostati allo stile di vita delle monarchie assolute insieme alla voluta enfasi e teatralità. Al modo tutto barocco di esibire virtuosismi tecnici, subentra l'ideale neoclassico del rigore nella tecnica e all'immaginazione si sostituisce ora il valore della "ideazione", che pur avendo affinità con l'immaginazione, si assimila all'azione del progettare, utilizzando i procedimenti della ragione. Il barocco, che per suscitare meraviglia aveva utilizzato effetti scenografici ed esibito il dramma, i sentimenti, le passioni, cede il passo ad un modo di rappresentare che non vuole più turbare, che non vuole più coinvolgere emotivamente lo spettatore. Invece di toccare le corde del cuore si desidera adesso stimolare il senso della ragione in sintonia con le tematiche dell'illuminismo.

Due personalità furono considerate determinanti per la diffusione del Neoclassicismo: Winckelmann e Mengs <sup>5</sup>. A loro si devono i principi teorici della corrente artistica, vista come "imitazione" dell'arte classica. Winckelmann e Mengs tuttavia non saranno i soli a sollecitare il dibattito sulle antichità. Nel 1740, si trasferisce a Roma Giovan Battista Piranesi. Incisore e architetto, egli divenne famoso per le sue incisioni dove esalta il valore delle antichità romane e diffonde l'idea del fascino delle rovine. Piranesi, pur essendo ancora interprete del gusto barocco, ha contribuito con queste sue opere alla formazione stessa del

---

<sup>3</sup> L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano 1975; *Dal tardobarocco ai neostili...*, 2000, pp. 9-14.

<sup>4</sup> G. R. Ansaldi, *Neoclassicismo*, in *Enciclopedia...*, vol. IX, 1963, pp. 831-882.

<sup>5</sup> M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano 1990, pp. 57-72; F. Mazzocca, *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza 2002; A. Hauser, *Rococò, neoclassicismo, romanticismo*, Torino 2001.

gusto neoclassico <sup>6</sup>. Si configura quindi come un personaggio chiave per la comprensione del passaggio dal barocco al neoclassicismo. Le note vedute di Roma, realizzate tra il 1748 ed il 1775, formano un complesso di incisioni che costituiscono le sue opere più famose <sup>7</sup>. E' una corrente artistica che si sviluppa in tutta Europa coinvolgendo tutti i settori della produzione dalle arti maggiori fino all'arredo e alla moda <sup>8</sup>. I modelli vengono assunti dal mondo greco e romano che possono essere mescolati con elementi egizi, etruschi o di altre civiltà remote. Questa tendenza favorì uno studio e una crescente ammirazione verso le fasi più arcaiche e primitive dell'arte: si passa dal dorico dei templi di Paestum alla pittura vascolare. Vengono inoltre apprezzati gradualmente i modelli d'arte medioevale e del primo Rinascimento. Al gusto del primitivo si lega il concetto di sublime che sta alla base dell'estetica pre-romantica e si identifica con ciò che agisce sul sentimento, che colpisce e che comunque ed in genere è accompagnato da impressioni di grandezza e forza, orrore, dolore e pericolo. Nel '700 l'interesse per l'antico si carica di tensione e fervore con la scoperta di Ercolano e Pompei <sup>9</sup>. L'attività archeologica prese consistenza in questo periodo anche in Toscana, in Sicilia, a Roma, in Grecia e nell'Asia Minore. L'entusiasmo per l'antico viene configurandosi in una molteplicità di aspetti: l'intensificarsi delle campagne di scavo; l'assidua visitazione delle memorie del passato; la fioritura del mercato e del collezionismo d'antiquariato. Si introducono, inoltre, la catalogazione dei materiali e vengono istituiti nuovi organismi per la tutela del patrimonio artistico. Diventano fondamentali per la conoscenza e lo studio dell'antico le lettere, i resoconti, le memorie dei viaggiatori, le raccolte degli incisori, i disegni tratti dai referti divulgati a livello internazionale attraverso pubblicazioni. La divulgazione sui giornali delle campagne di scavo incidevano profondamente sulla mentalità collettiva sugli aspetti del costume e della moda. La rivalutazione dell'antico venne anche dalla

---

<sup>6</sup> *Piranesi e la cultura antiquaria: gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), Roma 1983; *Piranesi e il suo tempo 1720-1778*, a cura di E. Di Martino, Tolmezzo 1998.

<sup>7</sup> *Giovanni Battista Piranesi: la raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana*, a cura di E. Debenedetti, Trapani 1996.

<sup>8</sup> G. D'Amato, *Storia dell'arredamento: dal 1750 a oggi*, Roma 1992, C. Cavelli Traverso, *Moda neoclassica romantica in Liguria*, Torino 2011; *Tre secoli di moda in Sicilia: Mostra di abiti e accessori dal XVIII al XX secolo, collezione Gabriele Arèzzo di Trifiletti* (Palazzo Asmundo: Palermo, 27 maggio-6 giugno 1991) Palermo 1991.

<sup>9</sup> M. Praz, *Gusto...*, 1990, pp.75-85.

conoscenza degli oggetti d'uso quotidiano del mondo antico che affioravano dagli scavi. Un viaggio in Italia era fra gli eruditi e gli artisti il modo migliore per ritrovare l'antico e lo spirito antico. Questi viaggi generalmente includevano Napoli (con Ercolano e Pompei), la Sicilia e Roma che forniva prevalentemente modelli neoclassici <sup>10</sup>. Come afferma M. Praz «un movimento di stanchezza per la linea curva e per l'ornamentazione rococò porta ad esaltare la nobiltà e semplicità degli antichi» <sup>11</sup>. L'avvento del nuovo gusto ha inizio con il viaggio in Italia nel 1740-41 del marchese de Marigny, fratello di Madame de Pompadour, insieme all'abate Le Blanc, l'architetto Soufflot e il disegnatore Cochin. Quaest'ultimo affermò che a Roma iniziò “un gusto migliore” e, tra il 1754 e il 1755, mise in evidenza “gli aspetti ridicoli del rococò e le sue assurdità” <sup>12</sup>. Con Marigny l'adozione di elementi classici avvenne gradatamente, introducendo simmetria e qualche motivo ornamentale nel repertorio del rococò. Si venne così a creare uno «stile di transizione che ancora conservava qualche grazia effeminata, pure ostentando certi elementi “alla greca”» <sup>13</sup>. Proprio la greca divenne un simbolo da contrapporre al riccio rococò. Uno dei principali esponenti europei del neoclassicismo fu l'architetto e decoratore scozzese Robert Adam (1728-1792). Grande viaggiatore, dal 1754 al 1758 visita Francia, Italia, e Dalmazia. A Roma studia l'architettura classica e conosce l'incisore Giambattista Piranesi; a Ercolano e Pompei visita le antiche rovine; a Spalato ammira il palazzo di Diocleziano. Nel 1758 torna in Gran Bretagna e si stabilisce a Londra, dove presto avvia la propria attività di architetto insieme al fratello James. Tutta la sua opera sarà influenzata dal classicismo, e ispirata dallo studio dei reperti archeologici greco-romani, dell'arte del Rinascimento e dell'opera dell'architetto italiano del '500 Andrea Palladio. Adam progetta residenze urbane e ville signorili per la nobiltà inglese. Elementi costanti del suo stile sono l'armonia del disegno, l'attenzione per la luce e gli spazi, l'equilibrio e le proporzioni classiche. Si specializza nella realizzazione delle *country house* per le quali diventa celebre e apprezzato. Contemporaneamente si dedica alla cura degli interni, e realizza raffinatissime decorazioni con dipinti e stucchi. Dal 1761 è impegnato nel

---

<sup>10</sup> C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992; A. Mozzillo, *La frontiera del Grand Tour: viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli 1992; B. Parodi, A. M. Corradini, *Goethe in Sicilia: l'isola iniziatica*, Messina 2008.

<sup>11</sup> M. Praz, *Gusto...*, 1990, p. 87.

<sup>12</sup> M. Praz, *Gusto...*, 1990, p. 88.

<sup>13</sup> M. Praz, *Gusto...*, 1990, p. 88.

rifacimento di Osterley Park, nel Middlesex, un edificio elisabettiano in mattoni rossi, di cui Adam rinnova completamente gli interni, sistema l'ingresso del lato ovest, e crea una loggia in stile greco nel lato est. Nella vicina Syon House, realizza decorazioni colorate dai motivi classici. Per gli interni di Harewood House, nello Yorkshire, si concentra sullo stile dorico, alternando semicolonne a nicchie con statue, e decorando i soffitti con rappresentazioni mitologiche e medaglioni in stucco. Nel 1773 pubblica con il fratello James il primo di una serie di volumi dal titolo *L'opera architettonica*. Qui spiega la sua idea di movimento, che attraverso l'alternarsi di verticalità e orizzontalità, di rientranze e sporgenze, conferisce vivacità alla composizione architettonica. Il suo progetto più ambizioso è l'Adelphi, un complesso residenziale sulle rive del Tamigi, poi demolito nel 1937. Tra le sue opere ci sono anche l'Università di Edimburgo, e progetti e risistemazioni di castelli scozzesi, in stile romantico o neo-gotico. Le armoniose proporzioni dei suoi edifici, di gusto tipicamente inglese, sono emblema di ricchezza colta e misurata <sup>14</sup>.

La conoscenza dell'architettura greca si diffuse in Europa in modo decisivo solo intorno al 1750, grazie all'intensificarsi di scavi archeologici, alla riscoperta dei monumenti della Magna Grecia ed alla pubblicazione di alcuni libri come *The Antiquities of Athens* (1762) di James Stuart e Nicholas Revett. Così nella seconda metà del XVIII secolo l'architettura greca, dapprima considerata primitiva rispetto a quella romana, trovò la definitiva consacrazione, grazie anche agli studi di Claude-Nicolas Ledoux ed altri <sup>15</sup>. Il *revival* greco si affermò a partire dal 1780 soprattutto in Francia, Gran Bretagna e Germania, anche se il periodo in cui la tendenza sembrò prevalere su altri stili furono i primi decenni del XIX secolo, quando tra l'altro, si impose negli Stati Uniti. Il riferimento dell'architettura neogreca fu ad una sola parte dell'arte classica, escludendo non solo i modelli della tradizione classica rinascimentale e post-rinascimentale, ma anche quelli desunti dall'arte romana come archi, sovrapposizione degli ordini, volte, cupole, pilastri, esedre, edicole. In genere, le opere della tendenza neogreca presentano la facciata risolta complessivamente con il fronte di un tempio con un ordine gigante, o quantomeno con un pronao con frontone più o meno aggettante dal fronte murario a bugne lisce, privo di altri elementi decorativi. Per risolvere la

---

<sup>14</sup> D. Stillman, *The decorative work of Robert Adam*, London 1966; D. King, *The complete works of Robert and James Adam*, Oxford 1991.

<sup>15</sup> N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1981, voce "Neogreco".

progettazione di edifici di carattere seriale si ricorse anche alla tipologia della stoà. Nello stile neogreco predominavano le linee orizzontali, sottolineate da fitti colonnati architravati. A volte l'adesione ai modelli dell'architettura dell'antica Grecia fu archeologizzante e puntigliosa, sia per l'uso degli ordini che per le planimetrie, riportate allo schema del tempio. Altre volte tale adesione fu più libera e combinatoria, tanto da far diventare la tendenza neogreca uno dei tanti *revivals* dell'ecllettismo ottocentesco. Nonostante la diffusa aspirazione alla semplicità e purezza dell'architettura greca, relativamente poche sono le opere che seguono coerentemente i suoi principi compositivi, rifiutando invece le possibilità combinatorie e spaziali offerte dall'architettura romana o anche dal palladianesimo.

L'architettura neogreca (ed in genere tutta l'architettura neoclassica) è caratterizzata da un certo distacco dai sistemi costruttivi architravati romani e dall'imitazione di modelli provenienti dall'architettura greca. In questa logica trovò un particolare interesse l'ordine dorico arcaico, ritenuto l'origine di tutta l'architettura greca. La possente immagine del dorico arcaico, senza base, con il fusto delle colonne scanalato, rastremato e gonfiato dall'entasis ed il primitivo capitello, cominciò ad affermarsi, con grande varietà e libertà di interpretazione, nei progetti e nelle realizzazioni di diversi architetti tra XVIII e XIX secolo e nelle teorizzazioni degli intellettuali, superando la generale avversione dei secoli precedenti <sup>16</sup>. Claude-Nicolas Ledoux e John Soane, videro nella semplificazione e nella severità del dorico lo strumento per attuare un'architettura di volumi, slegata dalle regole accademiche, facendolo diventare, forse inconsapevolmente, una tappa verso un'architettura senza ordini <sup>17</sup>.

Il neogotico fu, nella storia dell'arte occidentale, uno stile che nel XIX secolo reintrodusse le forme dell'architettura gotica. Queste ultime erano cadute in disuso dopo l'affermazione del Rinascimento e degli stili sviluppatisi in seguito. Si affermò principalmente in Europa e in America settentrionale, sviluppandosi accanto ad altre correnti come il neoclassicismo. Il neogotico è l'espressione diretta della cultura romantica che si diffuse in Europa a partire

---

<sup>16</sup> G. Simoncini, *Il ritorno all'architettura greca*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, a cura di J. Raspi Serra e G. Simoncini, Firenze 1986.

<sup>17</sup> A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Milano, 1994; M. Richardson, M. Stevens, *John Soane architetto 1753-1837*, Milano 2000.

dalla fine del Settecento in contrapposizione all'Illuminismo <sup>18</sup>. L'affermazione del sentimento in antitesi alla ragione e l'esaltazione, da parte del movimento tedesco *Sturm und Drang*, della libertà del genio, indusse i romantici al rifiuto delle regole e dei modelli classici. Dapprima il neogotico si sviluppò in letteratura per poi affermarsi anche in campo architettonico <sup>19</sup>. La conseguente riscoperta del Medioevo, inteso come periodo di intensa spiritualità e di battaglie per l'affermazione dei popoli, portò ad una rivalutazione dell'architettura gotica, termine che fino ad allora aveva implicato un significato negativo, quello cioè di arte dei barbari. In Inghilterra, caso unico in Europa, l'architettura medioevale aveva continuato a svolgere la propria influenza nei secoli, superando persino le contaminazioni palladiane introdotte da Inigo Jones a partire dal Seicento; ad esempio Christopher Wren (1632-1723) non aveva esitato a collocare robusti archi rampanti lungo la navata della Cattedrale di San Paolo a Londra, iniziata nella seconda metà del XVII secolo. Quindi fu proprio oltremania che l'architettura neogotica trovò l'*humus* culturale dal quale trarre vigore. L'Inghilterra adottò il Neogotico come stile nazionale col nome di *Gothic Revival*: infatti, come detto, non si trattava tanto di una rinascita quanto di un risveglio. La data di riferimento comunemente scelta per la nascita di questo stile in Inghilterra è quella della costruzione della villa di Strawberry Hill, ubicata presso Londra. La villa è frutto di un ampliamento, realizzato nel 1750, di una struttura originaria con l'aggiunta di elementi della tradizione gotica, come la torre merlata e le volte a ventaglio realizzate all'interno. L'aspetto più interessante della villa però è da ricercare nell'arredamento, eseguito da Horace Walpole e fortemente goticizzante nel disegno delle varie decorazioni, ma che risulta assai distante dall'autentico stile medioevale <sup>20</sup>. L'eco di Strawberry Hill si diffuse comunque in tutta Europa, portando ad una rapida affermazione del Neogotico anche in altri paesi, come la Francia e la Germania. Interpretato come elemento di tradizione e continuità, questo stile divenne per gli inglesi motivo di orgoglio nazionale, tanto da essere scelto per la ricostruzione dello stesso Palazzo del Parlamento, distrutto da un incendio nel 1834. Il progetto, avviato solo nel 1840 riprende il tema del Gotico perpendicolare, caratterizzato cioè da un forte rigore geometrico; sorprende però la simmetria decisamente classicheggiante del complesso che uniforma tutti i prospetti, in particolar modo quello posto lungo

---

<sup>18</sup> H. Russel Hitchcock, *Neogotico*, in *Enciclopedia...*, vol. IX, 1963, pp. 890-895.

<sup>19</sup> M. Guttilla, *Il restauro come valore. Prolegomeni allo studio della Teoria del restauro*, Palermo 1994.

<sup>20</sup> H. Walpole, *Strawberry-Hill*, a cura di G. Franci, Palermo 1990.

le sponde del Tamigi, sottolineando la formazione classica del suo progettista, l'architetto Charles Barry <sup>21</sup>. In Francia il Neogotico si afferma in epoca romantica, dagli anni venti dell'Ottocento. Tuttavia la produzione architettonica risulta assai limitata, relegando questo stile soprattutto alla costruzione di chiese. I risultati più importanti invece si registrano nell'intensa opera di restauro dei grandi edifici gotici di Francia, di cui il principale artefice fu Viollet-Le-Duc <sup>22</sup>. Egli interviene ad esempio sulla celebre Cattedrale di Notre-Dame a Parigi, realizzando numerose statue per la facciata ed innalzando la svettante guglia al centro della chiesa; Viollet-Le-Duc infatti esegue i suoi interventi con l'intento di completare l'opera secondo il pensiero dei progettisti originari. Altri restauri importanti di Le-Duc sono quelli per la Sainte-Chapelle a Parigi, per la Basilica di Vézelay, per la cittadella medioevale di Carcassonne e per la Basilica di Saint-Denis, luogo di sepoltura dei regnanti francesi <sup>23</sup>.

Sulle orme di J. Ruskin, William Morris si fece propugnatore dell'arte medievale e in particolare del gotico, estendendo il suo tentativo di restaurazione dello spirito medievale dalle arti alla morale e alle dottrine sociali. Per reagire allo scadimento del gusto provocato dalla sempre crescente industrializzazione, fondò la Morris, Marshall, Faulkner and Co. (1861), fabbrica di stoffe, ceramiche, vetrate, ecc. per le quali egli stesso fornì disegni, e la Kelmscott Press. Le sue idee furono fondamentali per il movimento delle Arts and Crafts, ma l'esaltazione del lavoro artigianale, con i suoi alti costi, mantenne un carattere elitario della produzione e impedì l'integrazione delle arti con la realtà del mondo industriale. L'opera di Morris fu, però, punto di riferimento essenziale per i successivi movimenti di rinnovamento dell'architettura e delle arti applicate <sup>24</sup>.

Il Neogotico italiano segue quello francese. Importanti cantieri si aprono per il completamento delle maggiori chiese gotiche italiane, come quelli per la costruzione delle fredde facciate delle chiese fiorentine di Santa Croce (1857-1863) e Santa Maria del Fiore (1866-1887), disegnate rispettivamente da Niccolò

---

<sup>21</sup> *Il neogotico in Gran Bretagna*, conferenze organizzate dall'Accademia nazionale dei Lincei in collaborazione con la British academy, Roma 1978.

<sup>22</sup> I. Tagliaventi, *Viollet-le Duc e la cultura architettura dei revivals*, Bologna 1976.

<sup>23</sup> *Viollet-le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, a cura di B. Foucart, Milano 1981.

<sup>24</sup> G. D'Agostino, *La scoperta delle arti applicate: nota su William Morris*, Palermo 1985; N. Gillow, *William Morris: disegni e motivi decorativi*, Torriana 1995; N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, Milano 1999.

Matas ed Emilio De Fabris <sup>25</sup>. Ancora sul finire del secolo si completa la facciata della Cattedrale di Napoli, su progetto di Errico Alvino, mentre ai primissimi anni del Novecento risale la facciata gotica del Duomo di Arezzo. Caso singolare è quello del Duomo di Milano <sup>26</sup>, la cui costruzione, avviata nel 1386, fu completata solo nell'Ottocento: gran parte delle guglie e delle decorazioni architettoniche risalgono al periodo a cavallo tra il XVIII secolo e il XIX secolo e riprendono, solo per coerenza con l'impianto originario, lo stile gotico. Tuttavia, la facciata della cattedrale milanese, pur essendo costruita in piena epoca napoleonica, è l'elemento che più di ogni altro si distacca dalla tradizione gotica. In Italia, per tutto il secolo, il Neogotico sopravvive sino all'epoca del Liberty come stile più eclettico: è il caso ad esempio del Castello Mackenzie a Genova, la sontuosa dimora costruita su progetto di Gino Coppedè tra il 1893 e il 1905. Il Castello si presenta come uno stravagante miscuglio di stili e citazioni dell'architettura del passato: significativi sono i rimandi ai palazzi gotici della Toscana medioevale, come il Palazzo Comunale di Siena e il Palazzo Vecchio di Firenze <sup>27</sup>.

L'architettura neorinascimentale è una corrente che si sviluppò a partire dal XIX secolo, parallelamente al Neoclassicismo e al Neogotico, riprendendo l'apparato formale dell'architettura rinascimentale. Fu lo stile preferito dalla società industriale, tanto da caratterizzare la maggior parte della produzione architettonica ottocentesca. I motivi di questo successo sono da ricercare in diversi fattori: innanzitutto, l'analisi dell'architettura italiana del Quattrocento e del Cinquecento non richiedeva ricostruzioni archeologiche e l'avvio di campagne di scavo; inoltre, lo stile rinascimentale era rimasto, nei secoli, un ideale estetico di riferimento per la cultura europea. A questi elementi si aggiunse la diffusione di testi che ebbero grande influenza nella progettazione edilizia, in quanto stabilirono dei modelli capaci di conferire dignità storica alle esigenze della società industriale: tra questi è opportuno ricordare *Palais, maison, et autres édifices modernés à Rome*, di Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine (1809), e *Edifices de Rome moderne*, di Paul Letarouilly (dal 1840). Lo stile

---

<sup>25</sup> N. Matas, *Santa Croce di Firenze e la sua facciata*, Firenze 1863; *La facciata del Duomo di Firenze: storia, spiegazione delle figure ed elenco degli artisti che hanno eseguito i lavori*, Firenze 1887.

<sup>26</sup> A. Annoni, *Le vicende architettoniche della facciata del duomo di Milano*, Milano 1938.

<sup>27</sup> *Il castello Mackenzie a Genova: l'esordio di Gino Coppedè*, a cura di G. Bozzo e M. Cambi, Cinisello Balsamo 2008.



neorinascimentale fu impiegato soprattutto per abitazioni e fabbricati pubblici. Le sue caratteristiche sono: le composizioni bloccate, la ricerca della simmetria, la presenza di uno o più cortili e l'uso di timpani, colonne, paraste, bugnato ed altri elementi decorativi desunti dall'epoca rinascimentale. A questi requisiti risponde il Palazzo Leuchtenberg di Monaco di Baviera, ideato da Leo von Klenze nel 1816 ispirandosi al Palazzo Farnese di Roma. Sempre a Monaco, lo stesso von Klenze realizzò una serie di edifici di gusto italiano, come il Königsbau (costruito tra il 1826 ed il 1835 su modello di Palazzo Pitti a Firenze) e l'Alte Pinakothek (1826-1830), ispirata al Palazzo della Cancelleria di Roma <sup>28</sup>. Nel Regno Unito il principale esponente di questa corrente (ad esclusione del Palladianesimo, che non aveva un carattere revivalistico, ma si poneva come diretta continuazione di una lunga tradizione) fu Charles Barry, che innalzò le sedi del Reform Club e del Travellers Club di Londra, rispettivamente sotto l'influenza del Palazzo Pandolfini di Firenze e del Palazzo Farnese di Roma <sup>29</sup>. In particolare, per il Reform Club progettò una corte interna a pianta quadrata, con due ordini di logge in alzato, coperta da una elegante volta in ferro e vetro tipicamente ottocentesca. In Italia tendenze neorinascimentali si riscontrano già a partire dall'opera di Giuseppe Piermarini (1734-1808), la cui opera universalmente conosciuta è il Teatro alla Scala di Milano, costruito nel 1776-78, un edificio di foggia neoclassica, ma ove si legge il recupero di un linguaggio morfologico rinascimentale. Dell'edificio originario, dopo i molti successivi interventi (cominciati sin dal 1808-14 ad opera del Canonica) e la distruzione provocata dai bombardamenti del 1943, resta la facciata e l'impianto generale <sup>30</sup>. Impronta neorinascimentale hanno la Galleria Vittorio Emanuele II di Milano (iniziata nel 1865), il Palazzo delle Assicurazioni Generali (1871) ed i loggiati di piazza della Repubblica (1885-1895) a Firenze, il Palazzo Koch di Roma (1880-1892), la Galleria Umberto I (1887-1890) e il Palazzo della Borsa di Napoli (1895-1899).

L'architettura neobarocca è una corrente che si sviluppò a partire dalla seconda metà del XIX secolo, parallelamente a quella neorinascimentale,

---

<sup>28</sup> M. Cometa, *Duplicità del Classico. Il mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo von Klenze*, Palermo, 1993.

<sup>29</sup> H. Russell Hitchcock, *L'Architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 2000.

<sup>30</sup> C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, Milano; M. Fagiolo, M. Tabarrini, *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma Napoli Caserta Foligno*, San Sisto (Perugia) 2010.

riprendendo alcune caratteristiche dell'architettura barocca<sup>31</sup>. Il Neobarocco non portò ad un pieno recupero, in senso revivalistico, del linguaggio di artisti come Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Guarino Guarini. Ciò è evidente nel Teatro dell'Opera di Parigi, ritenuto la massima espressione di questa corrente. Fu progettato da Charles Garnier e realizzato tra il 1861 ed il 1875 nell'ottica del vasto piano urbanistico gestito dal barone Haussmann sotto l'impero di Napoleone III. Il teatro, pur rifacendosi al Rinascimento italiano, presenta un interno sfarzoso, fortemente articolato in senso plastico (soprattutto nel *foyer* principale), tanto da far emergere una complessa volumetria anche nel profilo esterno. Di conseguenza, definire neobarocco il teatro parigino è corretto solo se l'aggettivo viene inteso nel senso di sbalorditivo, grandioso e ridondante, mentre è improprio se questo implica la ricerca di elementi tipicamente barocchi. Da segnalare sono anche il Teatro dell'Opera di Dresda (1878, con influenze neorinascimentali), il Bode-Museum di Berlino (completato nel 1904), l'Ashton Memorial a Lancaster (1907-1909) ed il Palazzo di Christiansborg a Copenaghen (prima metà del XX secolo). In Italia è doveroso ricordare il Palazzo di Giustizia di Roma (attuale sede della Corte Suprema di Cassazione), progettato da Guglielmo Calderini intorno al 1884, nel quale confluiscono alcune reminiscenze dell'Opéra di Garnier. Altro esempio è la sede dell'Università Federico II di Napoli, di Pierpaolo Quaglia e Guglielmo Melisburgo (1897-1908)<sup>32</sup>.

### 1.1 Le arti decorative

La grande fioritura delle arti applicate e decorative nel periodo neoclassico fu il risultato di una precisa coscienza della loro funzione, tutt'altro che "minore", nell'ambito di quel criterio di progettazione globale che era alla base di tutte le espressioni artistiche del momento. Il ricchissimo repertorio decorativo fornito dall'antichità non solo greco-romana, ma anche etrusca ed egizia (specialmente dopo le campagne napoleoniche in Egitto), offrì larghissimo campo di ispirazione per gli interni neoclassici, progettati coerentemente alle strutture architettoniche, con ampio uso dell'affresco (sale e salotti "alla greca", "all'etrusca", "all'egiziana", ecc.) e di raffinatissimi stucchi, e per la produzione di ogni tipologia di oggetti, dai mobili alle ceramiche. Specialmente nella mobilia, la

---

<sup>31</sup> B. Gravagnuolo, *Neobarocco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, IV ed., vol. XIV, Torino 1989, p. 392; B. M. D'Azeglio, *Neobarocco e architettura*, Milano 2005.

<sup>32</sup> G. Dorfles, *Architetture ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Bari 1984.

riduzione della gamma tipologica a pochi modelli essenziali, la semplificazione degli elementi decorativi applicati (in genere limitati a poche parti in bronzo o metallo), l'uso accortissimo del materiale, la linea pulita e asciutta, la traduzione tecnicamente perfetta del disegno progettuale, avvicinano questi esempi al concetto moderno di produzione "in serie". Si pensi a questo proposito al caso clamoroso della manifattura di ceramiche Etruria, fondata nel 1769 da J. Wedgwood in Inghilterra, la cui attività presenta tutti i caratteri di una produzione in serie a carattere paleoindustriale. Tra i risultati più alti della decorazione e dell'arredo neoclassici si ricordano i modelli decorativi per interni creati da Percier e Fontaine in Francia, e diffusissimi in tutta Europa; in Italia, l'attività a Milano degli Albertoli, famiglia di stuccatori, decoratori e mobiliari, e dell'ebanista G. Maggiolini <sup>33</sup>.

### **Stile Luigi XVI** <sup>34</sup>

Lo stile Luigi XVI precede di molti anni l'avvento al trono del sovrano da cui deriva il nome. Il germe che innesca il fenomeno del Neoclassicismo è da ricercarsi nel rinnovato interesse per la cultura classica dovuto al grande clamore che in Europa suscitavano i reperti archeologici riportati alla luce negli scavi di Pompei e Ercolano, iniziati tra il 1748 e il 1752. La stessa corte di Francia, non è estranea alla diffusione di oggetti riecheggianti l'antichità fin dall'ultimo periodo del regno di Luigi XV. Madame de Pompadour e la Du Barry partecipano attivamente alla diffusione del nuovo gusto, che tra i suoi vati trova in Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pittore francese e direttore della manifattura di porcellana di Sèvres, un valente animatore.

La rinnovata prevalenza della compostezza delle forme geometriche che caratterizzano la mobilia di epoca neoclassica, viene accolta come un salutare antidoto alle formulazioni più libere e capricciose imposte dai dettami Rococò, ormai degenerato in rutilanti esercizi di bizzarria. Il passaggio dal "genre pittoresque" al "gout grec" non trae origini da scelte esclusivamente formali, ma piuttosto da un preciso orientamento ideologico in base al quale la civiltà greca e quella romana assurgevano a paradigma di ogni perfezione etica ed estetica.

---

<sup>33</sup> C. Clifton-Mogg, *Stile Neoclassico*, Milano 1993, pp. 153-171; R. Montenegro, *Abitare nei secoli. Storia dell'arredamento dal Rinascimento ad oggi*, Milano 1996, pp. 146-152.

<sup>34</sup> R. De Fusco, *Storia dell'arredamento*, vol. I, Torino 1985, pp. 249-252; G. D'Amato, *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Milano 2001, pp. 235-236, 263-267.

E' bene considerare fin da subito che per ciò che riguarda le arti decorative, lo Stile Luigi XVI non si traduce in mere imitazioni: la fantasia dell'artista opera libere interpretazioni desunte dagli esempi del mondo greco-romano, etrusco o egizio, da cui solo la metrica architettonica viene riproposta con stretta osservanza. In tal senso, si osservi come solo a partire dal sesto-settimo decennio del secolo in ebanisteria si assiste al tramonto della fioritura pittorica a intarsio, in favore di modelli a prevalenza di ornato geometrico. Gli inizi dello stile Luigi XVI datano intorno al 1765. Solo agli inizi dell'ottavo decennio si nota una generale inversione di interesse per l'ancor predominante gusto rocaille, e se le linee strutturali degli arredi tendono a irrigidirsi, non di rado l'ornato risulta ancora movimentato se non ridondante, si pensi al frequente uso della tarsia ancora disposta in florilegi ricchi di essenze lignee esotiche. Fino alla fine dell'ottavo decennio del XVIII secolo si è dunque ancora ben lungi dal verificare un'adesione incondizionata all'austerità classica (di fatto, fin quasi alle soglie della Rivoluzione mai verrà meno l'influenza del gusto rocaille). Tuttavia, già intorno al 1775 trova sempre maggiore consenso un arredo improntato a un gusto più semplice e sobrio, anche se sempre di raffinata esecuzione e attento ai più minuti dettagli, caratterizzato per il rigore geometrico dell'ornato e per la nitidezza dei volumi.

In Italia, lo stile Luigi XVI trova naturale diffusione, e anzi si potrebbe dire che dà luogo a una tipologia del tutto peculiare. Gli arredi tendono nella norma fin dal 1770-80 ad adottare struttura lineare e solo nell'apparato decorativo (di norma risolto a intarsio) denuncia attardamenti che rimandano ancora a mode di epoca rocaille. Di preferenza si ama utilizzare legni a colorazione bruno-chiara, come il ciliegio e in generale le lastronature di frutto: si predilige demandare all'intarsio o alle filettature effetti chiaroscurali di maggior contrasto tonale, per i quali viene frequentemente utilizzato il bosso, il noce, il palissandro o il bois de rose. Campania, Toscana, Emilia e Lombardia sono le regioni che esprimono un'elevata scuola d'ebanisteria, che in taluni casi assurge a fama europea, con artisti destinati a legare il proprio nome alla storia dell'arte, si pensi all'esempio di Giuseppe Maggiolini. Il Luigi XVI italiano rimarrà sempre legato alla produzione di complementi d'arredo specificatamente orientati alla tipologia a intarsio.

## Stile Neoclassico<sup>35</sup>

Il maturare delle tendenze già introdotte durante lo Stile Luigi XVI, gradualmente portò al sorgere di una produzione più improntata a un'aderente riproposizione di arredi in marcata adesione al repertorio archeologico. Alla base di questo fenomeno sono da ricercarsi testi a stampa che trovarono larga diffusione a partire dagli scavi di Pompei e Ercolano. Per quanto concerne la pubblicistica ispirata al mondo greco, le descrizioni dei monumenti edita da R. Dalton (1749, 1751-52) a cui seguirono quelle di Le Roy (1758), Stuart e Revett (1762) e di Choiseul-Gouffier (1782) influenzarono profondamente il gusto del tempo, mentre il mondo romano trova felice epigono nel veneziano G.B. Piranesi, che da Roma rivendica il primato architettonico dell'Urbe nella sua *Magnificenza ed Architettura de' Romani* del 1765. Il Piranesi, incisore e architetto, ebbe immenso prestigio in Europa e il suo studio in via Lata divenne meta d'obbligo per artisti ed eruditi del tempo. Per l'ultima volta nella sua storia, Roma tornò ad essere capitale delle arti. L'anno precedente J.J. Winckelmann pubblica la sua *Storia dell'arte presso gli antichi*, un testo che divenne una sorta di bibbia dell'estetica Neoclassica. Infine, la pubblicazione tra il 1762 e il 1779 in sei volumi illustrati de *Le pitture antiche di Ercolano* concorsero alla definitiva definizione del gusto neoclassico in senso archeologico. A Londra, nel 1777 il disegnatore e incisore Michelangelo Pergolesi, iniziò a pubblicare i suoi lavori editi nel *Original Designs*, un prontuario di modelli ornamentali ispirati al repertorio classico destinato a conoscere larga diffusione.

Con il diffondersi del verbo archeologico, anche gli arredi tendono ad assumere una rinnovata veste ornamentale, una novità che ben si riconosce nell'affollarsi su superfici - che certamente permangono lineari, tonde o ovali - di elementi plastici e scultorei che omaggiano l'architettura classica. Protomi, divinità, bucefali, clipei, strali, rosette, fregi militari, motivi a candelabra, foglie d'acanto e l'intero pantheon decorativo greco-romano prende a ornare parti strutturali come pilastrate, cinture e crociere.

I colori degli arredi sono di preferenza il bianco, il giallo paglierino e l'oro, sebbene anche il rosso pompeiano, l'azzurro indaco e il verde pallido non manchino di sortire la preferenza della committenza. In Italia ogni tipologia

---

<sup>35</sup> R. Montenegro, *Abitare nei secoli...*, 1996, pp. 146-152; C. Clifton-Mogg, *Stile...*, 1993, pp. 11-26, 29-44, 153-171.

prodotta dall'irrefrenabile fantasia degli ebanisti parigini conosce vasta diffusione, con soluzioni che talvolta divengono personalissime se realizzate da maestri di prima grandezza come Giovanni Maria Bonzanigo, mobiliere della corte sabauda a Torino. Piemonte, Milano e Napoli sono centri dove si esegue mobilia di alto livello.

### **Stile Direttorio** <sup>36</sup>

Dopo la Rivoluzione Francese il primo stile nell'arredo è proprio il Direttorio che eredita il gusto del passato e delle linee pulite ispirate alla sobrietà dei costumi. Il Direttorio è dunque uno stile di transizione tra “l'ancien régime” e l'Impero che, con Napoleone, trasformerà di nuovo il gusto per gli arredi. In Italia lo stile Direttorio dura pochissimi anni, dal 1795 al 1805. E' questo un periodo di grandi cambiamenti sociali ed i mobili seguono l'evoluzione del gusto e del costume. I mobili diventano più contenuti nelle dimensioni, più a misura di borghesia e case confortevoli che di nobiltà e palazzi nobiliari. Si affermano tipologie di mobile che avranno poi grande fortuna per tutto l'800 come il secretaire, evoluzione della ribalta settecentesca.

### **Stile Retour d'Egypte** <sup>37</sup>

Questo stile ebbe larga eco in Francia e in Europa e origina dalla fulminea e fortunata campagna militare dell'ancor giovane generale Bonaparte in terra d'Egitto, nel 1799. La moda delle “egizianerie” aveva già in Italia trovato un precedente interprete nell'incisore Giovan Battista Piranesi, ma la vasta diffusione che ebbe anche nel mobile l'ornamento egiziano trova il principale trampolino di lancio con la pubblicazione nel 1802 del *Voyage dans le Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes du Général Bonaparte* di Dominique Vivant Denon, il barone-egittologo che seguì con uno stuolo di artisti-disegnatori il futuro imperatore nella terra dei faraoni, copiando diligentemente ogni vestigia archeologica che fu loro possibile fissare nella carta. Se fu in particolare nel primo decennio dell'Ottocento che gli arredi si “vestirono” di ornati di sfingi, palmette, urne funerarie, cariatidi, profili egizi, obelischi, non di rado in simbiosi con elementi greco-romani, è bene rilevare che fino alla fine del terzo decennio del XIX secolo - quindi ben oltre la Restaurazione - la moda del Retour d'Egypte

---

<sup>36</sup> R. De Fusco, *Storia...*, vol. II, 1985, p. 366.

<sup>37</sup> R. Montenegro, *Abitare nei secoli...*, 1996, p. 161.

ispirò artisti e committenza. In Italia questo fenomeno trovò particolare consenso a Roma e a Napoli.

### **Stile Impero** <sup>38</sup>

Fu questo uno stile che ebbe dominio indiscusso nell'arte francese ed europea durante il primo quarto del secolo. Protagonista assoluto ne fu l'ultimo dei grandi sovrani mecenati, quel piccolo corso che nel 1804 in Notre Dame conobbe la propria apoteosi imponendo alla Chiesa l'incoronazione a imperatore, un riconoscimento che per certi versi era stato concesso così incondizionatamente al solo Carlo Magno, mille anni prima. Napoleone seppe riconoscere all'arte la funzione primaria di veicolo di diffusione della propria fortuna politica e a buon ragione si può affermare che i più grandi artisti della sua epoca furono al suo servizio. In questi anni un imponente programma di commissioni pubbliche favorì la ripresa delle attività artigianali. Protagonisti indiscussi della civiltà dell'arredo napoleonico continuarono ad essere i due architetti Charles Percier e Pierre Fontane, che seppero mirabilmente combinare le esigenze di fasto e grandiosità, espressi con elementi simbolici e allegorici, con la ricerca di grazia, intimità e leggerezza ben ravvisabile in ogni interno riconducibile alla loro attività, interventi che abbracciarono ogni minuto particolare delle arti decorative, dal mobile al bronzo, dalla porcellana agli argenti. Tra i motivi "firmati" dai due architetti troviamo la N incorniciate entro serti di alloro, le api, le aquile, i cigni araldici, disposte in sapienti equilibri tra ornati ancora a valenza archeologica, o con reminescenze egiziache. I due architetti diedero alle stampe in due diverse edizioni (nel 1802 e nel 1812) il *Recueil des décorations intérieures*, un manuale di inesauribile ispirazione che divenne prontuario di grande diffusione presso decoratori, tappezzieri, orafi, bronzisti e che certo ebbe effetti detonanti per l'affermazione dello Stile Impero in entrambi gli emisferi. Con l'Impero, nell'arredo giunge a definitivo compimento la rigorosa ricerca filologica delle forme e delle decorazioni classiche; in questa fase storica sono ben riconoscibili due diverse tendenze: una eroica, grandiosa e solenne, l'altra contenuta, discreta, privata. L'insieme determina arredi dall'eleganza sobria e misurata, pur nel fasto programmatico che si addice alla corte imperiale. Il mobile impero si presenta solido e maestoso, e vanta proporzioni sempre armoniose e sapientemente equilibrate, la metrica spaziale è

---

<sup>38</sup> R. De Fusco, *Storia...*, vol. II, 1985, pp. 349, 367; R. Montenegro, *Abitare nei secoli...*, 1996, pp. 180-189; G. D'Amato, *L'arte di arredare...*, 2001, pp. 299-350.

rigorosamente lineare e presenta veste lignea di norma in radica o massello di mogano, con superfici generalmente spoglie da altre essenze lignee. L'ornato è demandato all'inclusione di forniture bronzee dorate o profilato da lamine di ottonella rifinita a sbalzo. In questo periodo i sedili di moda presentano la caratteristica unione della gamba anteriore con il supporto del bracciolo, a volte risolto a intaglio scultoreo in forma di cigno, leone alato, sfinge, cariatide o erma, anche la versione "a gondola" (già nota in epoca Direttorio) conosce ampi consensi. Torna di moda la poltrona-trono, con esigenze di parata, riccamente ornata da intagli e rifinita a foglia d'oro. Fra i complementi d'arredo di dimensioni contenute si segnala l'immancabile guéridon, dalla tipica foggia a tripode, a piano talvolta girevole e con tre gambe innestate su predella sostenuta da piedi ferini, si segnala ancora l'athénienne, con uso di piccolo lavabo o giardiniere. E' bene sottolineare che la mobilia francese in epoca Impero è altamente differenziata per tecnica di costruzione e finiture cardaniche o decorative rispetto agli esemplari realizzati in Italia nel medesimo periodo. Oltralpe si è ormai giunti a uno standard costruttivo che per certi versi si può definire già moderno. Nel periodo Impero vennero preferite tinte accese, combinate in vigorosi contrasti. In Italia, benché il fiorire di mobilia in sintonia al gusto Impero francese abbia di fatto conseguito una penetrazione capillare e trasversale giungendo ad arredare l'abitazione di ogni strato sociale, pur con le dovute eccezioni si rileva un'arretratezza tecnica che in più casi non consente di differenziare esemplari di costruzione tardo settecentesca da quelli posti in opera fin oltre la terza decade dell'Ottocento. Lo Stile Impero italiano conobbe una vita straordinariamente lunga, tanto da essere continuativamente realizzato fino al 1850 e oltre.

### **Stile Restaurazione**<sup>39</sup>

Lo stile Restaurazione è detto anche Carlo X e comprende il periodo fra il 1815 ed il 1830. Questo stile si affermò nella Francia restaurata dopo la tempesta napoleonica col desiderio di riordinare le cose e con l'assurdo tentativo di riproporle come erano prima della rivoluzione francese. I mobili Restaurazione costituiscono l'ultima produzione artigianale prima della larga diffusione dei mobili in serie, destinati ad una vasta clientela. Il mobile Restaurazione risente del gusto Impero, ma ne attenua la monumentalità e l'eccesso decorativo; si prediligono i legni chiari quali frassino e acero.

---

<sup>39</sup> R. De Fusco, *Storia...*, vol. II, 1985, p. 355.



## Stile Neogotico<sup>40</sup>

Una novità introdotta in periodo Restaurazione, di rilevante interesse anche in ragione dell'effettiva grande risonanza che seppe polarizzare, fu il recupero, per certi versi romantico, dello stile Gotico. Il fenomeno che innescò questa nuova tendenza stilistica, fu l'incoronazione di Carlo X celebrata nel maggio del 1825 nella cattedrale di Reims. Per tale occasione, l'ornatista Hirtorff allestì addobbi goticeggianti dando involontariamente l'input ad un'incontenibile mania che ben presto contagiò ogni tipo di arredo, dal più minuto oggetto d'arte applicata alle grandi sedie dall'alto dorsale dette "à la cathédrale". Il desiderio di medioevo originò interi arredi ispirati al repertorio iconografico gotico, ne è celebre testimonianza l'Oratorio nel padiglione di Marsan al Louvre, eseguito per la principessa Maria d'Orleans, figlia di Luigi Filippo. Fu un delirante (e per certi versi affascinante) rifiorire di pinnacoli, volte archiacute, motivi a pergamena, rosoni, clipei, spirali, girali e ogni altro emblema ornamentale che il misticismo tardo medioevale, aveva saputo tramandare nell'inconscio collettivo dell'europeo di metà Ottocento.

## Eclettismo<sup>41</sup>

L'espressione "Eclettismo Accademico" designa quell'arredo eseguito tra la quinta decade e gli ultimi anni del XIX secolo. Il termine "eclettismo" esprime la norma generale che ebbe a caratterizzare questa produzione, di fatto eseguita nella combinazione di più stili e momenti epocali, miscelati in un insieme spesso incoerente. La dizione "storicizzante" riassume la tendenza generale di trarre ispirazione da fasi storiche e stilistiche del passato, mentre il termine "accademico" sottolinea come gli arredi prodotti in questo periodo conobbero il consenso delle Accademie d'arte, tanto da essere assunto a moda convalidata e celebrata dalla critica del tempo. Dell'Eclettismo se ne riconoscono i primi fermenti fin dal terzo decennio dell'Ottocento, con l'affermarsi di pulsioni neogotiche francofone e neorinascimentali fiorentine. Ma è con le grandi Esposizioni Internazionali della seconda metà del secolo che il "verbo eclettico" trova il suo irrefrenabile trampolino di lancio. La ventata di modernismo

---

<sup>40</sup> R. De Fusco, *Storia...*, vol. II, 1985, pp. 356, 390-405; G. D'Amato, *L'arte di arredare...*, 2001, pp. 353-380.

<sup>41</sup> R. De Fusco, *Storia...*, 1985, pp. 361-365; R. Montenegro, *Abitare nei secoli...*, 1996, pp. 198-202, 208-210; G. D'Amato, *L'arte di arredare...*, 2001, pp. 383-411.

industriale che investì il XIX secolo, produsse effetti simili a quelli che noi oggi siamo abituati a stigmatizzare nel concetto di globalizzazione. Ebbene, fin dal 1851 e per la prima volta, con la Great Exhibition londinese, in una vastissima area espositiva, furono concentrati padiglioni dove mercanti di ogni arte e paese furono chiamati a esporre le proprie merci. Fin da questa prima edizione si notò che le ditte presenti offrirono all'attenzione del pubblico manufatti tesi a esaltare la storia vicina e lontana della propria nazione di provenienza. Questo fenomeno divenne ben presto tendenza e già tra il 1860-70 potremmo definire conclamata nel rapporto esecutore-fruitori la moda eclettica. Se la Francia offrì arredi dove si riproposero i fasti del Seicento o della mobilia che aveva contribuito a diffondere l'aurea leggendaria della corte di Versailles tra il Rococò e il Neoclassicismo, gli artefici nostrani moltiplicarono i propri sforzi per far rivivere lo sfarzo dell'Umanesimo, del Rinascimento e del Barocco italiano. Negli esemplari dei primi anni notiamo una dipendenza dai modelli originali che in più casi sconfina con la copia di riproduzione, ma di lì a poco la fantasia e l'inventiva di ebanisti, orefici, ceramisti e di ogni artista-artigiano, si incanalò nei meandri dell'interpretazione personalizzata, giungendo a formulare esemplari capaci di condensare fino a due o tre secoli di storia, in elaborati e funambolici arredi che sovente esprimevano più virtuosismo che eleganza. Ma questo e solo questo voleva l'incuriosita clientela, che in questi manufatti intravide anche citazioni culturali e immaginifiche che parvero confermare che quella generazione si apprestava a rivivere una nuova età aurea. Le tendenze stilistiche che maggiormente si imposero furono il Neorinascimento, il Neorococò, il "pompièr" (o Neo Luigi XVI), vi furono forti tendenze verso l'arte orientale in genere, e tutte le grandi tecniche esecutive del passato parvero rivivere in un'unica grande ubriacatura di mirabolanti mobili intagliati, intarsiati, incrostati, pirografati, piastrellati di ceramiche, scolpiti ad altorilievo, traforati, rivestiti in pelli bulinate o con pellame di animali esotici. Il nuovo movimento inglese Arts and Crafts (Morris, Crane, Burne-Jones, Blomfield e altri) si rende portavoce di tendenze progressiste che destano interesse per le sagome spoglie e raffinate e l'abilità esecutiva che rende peculiari i loro arredi, animati da una ricerca estetica e artigianale intesa a far rivivere i fasti delle corporazioni medioevali. A Firenze, gli ebanisti Falcini, già ben prima di William Morris, offrono sublimi interpretazioni di arredi neorinascimentali intarsiati e incrostati in avorio e madreperla, veri e propri apripista dello stile neostoricista.

Nei mille rivoli di correnti stilistiche che si avvicendarono contaminandosi l'un l'altra, in Italia fu in particolare lo stile Neorinascimentale a incontrare un

successo strepitoso, con ditte che per qualità e livello di finiture ebbero a eccellere in campo internazionale: fra le molte si ricordano la Pantalini e Figlio e la Ditta dei F.lli Mora di Milano, i mobilierei Emilio Truci e Luigi Frullini di Firenze, la nota Manifattura Casalini di Faenza. Tra gli antesignani dello Stile Neorinascimentale è d'obbligo citare gli intagliatori toscani Antonio Manetti e Angiolo Barbetti, o la ditta Berardi di Firenze che produsse arredi di gusto più sobrio, ispirati al Quattrocento. Questa produzione viene designata anche come Stile Umbertino.

## 2. I NEOSTILI IN SICILIA: DALL'ARCHITETTURA ALLE ARTI DECORATIVE

Dall'ultimo quarto del Settecento si assiste nell'architettura siciliana, e in particolare palermitana, a un periodo di intense sperimentazioni culturali grazie agli studi antiquari del principe di Torremuzza, Lancillotto Castelli e di monsignor Alfonso Airoidi, e alla presenza di molti viaggiatori e intellettuali stranieri, venuti in Sicilia per ammirare le antichità classiche <sup>42</sup>. Se a guidare il passaggio dal tardo barocco al neoclassicismo furono Nicolò Palma (1694-1779)<sup>43</sup> e Andrea Gigante (1731-1787) <sup>44</sup>, protagonista indiscusso della cultura architettonica neoclassica siciliana fu il palermitano Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814) <sup>45</sup>. Diciottenne si trasferisce a Roma, la capitale della cultura settecentesca, a contatto con personalità internazionali (Juvarra, Fuga, Vanvitelli, Winckelmann, Piranesi), dove per dodici anni frequenta l'Accademia di San Luca e studia l'architettura classica, rinascimentale e barocca. Nel 1759 ritorna a Palermo e conquista la più esclusiva e colta committenza a partire da quella ecclesiastica come l'Ordine dei Filippini. Per essi eseguì «il riammodernamento in senso tardo barocco con contrappunti neoclassici» della navata centrale e del presbiterio della chiesa di S. Ignazio all'Olivella (1760-primi anni del XIX secolo) e il vicino oratorio di S. Filippo Neri (1762-69), vero capolavoro classicista, giudicato dall'architetto francese Dufourny «una delle

---

<sup>42</sup> F. Munter, *Viaggio in Sicilia*, prima versione italiana a cura di F. Peranni, presentazione di R. Giuffrida, Palermo 1990, vol. I, p. 19; E. Sessa, *Airoidi Alfonso*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I, Architettura, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, 1993, p.3; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988.

<sup>43</sup> E. Mauro, *Palma Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 342-344.

<sup>44</sup> E. Sessa, *Gigante Andrea* in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 207-208.

<sup>45</sup> E. Mauro, *Marvuglia Venanzio Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 290-293; M. Giuffrè, *La Sicilia verso i neostili e le ville dei principi di Belmonte a Palermo in Dal tardobarocco ai neostili: il quadro europeo e le esperienze siciliane*, atti della giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina 2000, pp. 15-25; *Palermo nell'età dei neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè e M. R. Nobile, Palermo 2000, pp. 104-110; E. Dotto, *La Libreria di San Martino delle Scale: ridisegno degli interventi di G.B. Amico, G. Maggiordomo, G.V. Marvuglia*, Palermo 2001; P. Palazzotto, *La collezione di disegni d'architettura dei Marvuglia nell'Archivio Palazzotto di Palermo. La formazione romana all'Accademia di San Luca (1747?-1759)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, pp. 690-691; P. Palazzotto, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, pp. 583-584.

migliori opere moderne che ho visto in Italia»<sup>46</sup>. Lo stesso, nel 1789, considerava Marvuglia «il migliore architetto di Palermo e si afferma che è stato lui a riportarvi il buon gusto»<sup>47</sup>. A. Gallo scrive che «la fama di Gigante...cadde al sorgere del giovine Marvuglia, il quale, pieno la mente dei gran modelli dell'antichità, contrappose ad uno stile meschino, e faticante l'occhio per gli ornati, il proprio risultante da linee semplici e grandiose, e sobriamente decorato»<sup>48</sup>. E ancora G. Pagnano afferma che il Marvuglia è stato un personaggio «in grado di parlare ogni lingua architettonica» spaziando dal neoclassico (Oratorio dei Filippini, villa Belmonte all'Acquasanta e alla Noce, palazzo Coglitore, palazzo Costantino a Palermo, villa Villarosa a Bagheria), al neocinese (la palazzina cinese alla Favorita) e al neogotico (progetto della cupola della Cattedrale di Palermo)<sup>49</sup>.

A lui si affiancarono vari professionisti come l'ingegnere Salvatore Attinelli (1736-1802), e gli architetti Giovan Battista Cascione (1729-1795), Carlo Chenchi (1740-1815)<sup>50</sup>, e Vincenzo Fiorelli (1752-1822). Della sua scuola fecero parte Nicolò Puglia (1762-1855), Vincenzo Di Martino (1773-1837), Pietro Trombetta (+ 1808), Luigi Speranza (1764-1835) ed Emmanuele Cardona (1750-1836)<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> P. Palazzotto, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 583.

<sup>47</sup> Cit. in P. Palazzotto, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 583.

<sup>48</sup> A. Gallo, *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia da' tempi più antichi fino al corrente anno 1838 raccolte diligentemente da Agostino Gallo palermitano per formar parte della sua Storia delle belle arti in Sicilia* (Ms. XV.H.14), edizione a cura di C. Pastena; trascrizione e note di A. Mazzè, Palermo 2000, p. 85; M. Giuffrè, *Gigante e Marvuglia: due architetti "di frontiera" in Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, (Atti del convegno internazionale di studi, Palermo, 10-12 novembre 2005), a cura di M. Guttilla, Palermo 2008, p. 135.

<sup>49</sup> M. Giuffrè, *La Sicilia verso i neostili...*, in *Dal tardobarocco ai neostili...*, 2000, pp. 15-25; P. Palazzotto, *L'architettura neogotica nella sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza* in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008 pp. 99-100.

<sup>50</sup> E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106; E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia ...*, 2006, p. 276.

<sup>51</sup> E. Mauro, *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 87-88; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico e prassi della "rimodernazione": Emmanuele Cardona architetto dei Bianchi*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura degli oratori: uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, con ricerche archivistiche di B. De Marco Spata; presentazione di V. Cabianca, Palermo 1995, pp.105-107.

Notevoli anche le opere dell'architetto Antonino Gentile (Palermo 1790-?)<sup>52</sup> che progetta con rigore ed essenzialità formale il ginnasio all'interno della villa del principe di Castelnuovo ai Colli (1820-1837) in stile dorico, e sempre nello stesso stile ricordiamo il nuovo pronao d'ingresso alla Biblioteca Comunale (1822) su piazzetta Brunaccini attribuito ad Alessandro Emmanuele Marvuglia (1769-1845), figlio di Giuseppe Venanzio<sup>53</sup>.

Tra questi ebbero maggiore fortuna il Chenchi e il Cardona, ideatori di imponenti e ricchi altari per importanti chiese palermitane e siciliane. Il primo, dal 1779 architetto delle Antichità di Sicilia e nel 1801 Ingegnere della Real Corte, è stato definito uno dei grandi artefici dell'introduzione nell'architettura siciliana delle forme neoclassiche<sup>54</sup>, come dimostrava una delle sue opere significative, i chiostri porticati di ordine dorico della chiesa di Santo Spirito, demoliti durante i restauri di fine '800, all'interno del primo cimitero pubblico di Palermo, da lui sistemato<sup>55</sup>. Il secondo è noto per il rifacimento dell'interno dell'oratorio della compagnia dei Bianchi di Palermo a partire dal 1798<sup>56</sup>.

Molti di questi architetti parteciparono al rinnovamento *intra moenia* della città tardosettecentesca e alla sua espansione verso la piana dei Colli e l'intera conca d'Oro. All'espansione a nord della città, che rifiutava ormai il senso di chiusura del passato, corrispose a sud la creazione dello stradone di Sant'Antonino, fuori le mura, nelle quali fu aperta la Porta Carolina o Reale. Su questo ampio viale (attuale via Lincoln) si collocarono due importanti segni della nuova visione illuministica della città, una villa pubblica (tra le prime realizzate in Europa), la Villa Giulia (1777), per il diletto dei cittadini e il nuovo Orto Botanico (1795), per la conoscenza e lo studio delle specie arboree. La città cambia significato

---

<sup>52</sup> E. Mauro, *Gentile Antonino*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 442-443.

<sup>53</sup> E. Mauro, *Marvuglia Alessandro Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 289; G. Bonafede, *Dove il Kemonia accarezza il Barocco*, in *Palermo. Le istituzioni culturali municipali*, suppl. al n. 4 (anno 9) di "Kalòs", luglio-agosto 1997, p. 17; P. Palazzotto, *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 583-584.

<sup>54</sup> M. Miranda, *Per una storia dei siti borbonici in Sicilia*, in "BCA Sicilia", 1-2, 1988-1989, p. 80.

<sup>55</sup> E. Mauro, *Chenchi Carlo* in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106; E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 276.

<sup>56</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp.105 e ss.; P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori: Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004, pp. 167-173.

sociale: se le uniche tipologie edilizie della città barocca erano - segni del potere assoluto della nobiltà e del clero - i palazzi dell'aristocrazia, le chiese e i conventi, adesso le realizzazioni possono essere concepite anche per soddisfare bisogni del popolo. Alla fine del sec. XVIII la città non è più solo ed esclusivamente lo scenario della vita del sovrano e della sua corte, dove le architetture, nello splendore barocco delle loro forme, schiacciavano il popolo sottomesso da leggi ingiuste, dal terrore del Sant'Uffizio, e tenuto in stato di assoluta miseria, adesso si cominciano a prendere in considerazione i diritti dei cittadini <sup>57</sup>. Oltre alla pubblica villa Giulia e all'Orto Botanico, sorto anche per utilizzare a scopo medico-curativo le piante, si costruisce sull'ampio stradone di Mezzomonreale, l'Albergo dei poveri, anche questa un'opera filantropica, progettata da Orazio Fureto e inaugurata, non ancora compiuta, nel 1772 <sup>58</sup>. Fu ideata con un impianto monumentale: tre corti simmetricamente disposte, di cui due con portici e loggiato, una grande chiesa al centro, e un grandioso scalone degno di una reggia. Accoglieva poveri inabili, vagabondi, orfani e li avviava a lavori quali la tessitura della seta. Il vicerè Caracciolo (figura di intellettuale che tra l'altro pose fine al Sant'Uffizio) voleva importare a Palermo l'esperienza d'avanguardia che Ferdinando di Borbone stava attuando a San Leucio, nei pressi della Reggia di Caserta, dove era sorta un'intera cittadina industriale attorno ad un opificio per la tessitura della seta. Quasi di fronte all'Albergo dei poveri fu realizzato l'Educandato carolino delle nobili zitelle, un collegio per le giovani dell'aristocrazia palermitana. Nel 1781 si crea anche il primo Cimitero pubblico (S. Spirito) a Palermo su progetto di Carlo Chenchi <sup>59</sup>.

Sull'onda innovativa degli ideali della rivoluzione francese, non solo si rinnova l'idea della città, che si avvia ad essere concepita come un luogo di servizi per la collettività, ma nel contempo si affermano le teorie estetiche neoclassiche esplose in tutta l'Europa 'illuminata' e sostenute in primo luogo da Johann

---

<sup>57</sup> S. Boscarino, *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento* in *Storia della Sicilia*, vol. X, Arti figurative e architettura in Sicilia, Roma 1999, pp. 102-113; N. G. Leone, E. Sessa, *Architettura e urbanistica tra Ottocento e Novecento* in *Storia della Sicilia*, vol. X, Arti figurative e architettura in Sicilia, Roma 1999, pp. 410-463; *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, (Atti del convegno internazionale di studi, Palermo, 10-12 novembre 2005), a cura di M. Guttilla, Palermo 2008.

<sup>58</sup> M. Vitella, *Il Real Albergo dei Poveri di Palermo*, premessa di M.C. Di Natale, Palermo 1999.

<sup>59</sup> E. Mauro, *Chenchi Carlo* in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106; E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 276.

Winckelmann. Un architetto francese, Leon DuFourny (1754-1818), presente a Palermo dal 1789 al 1793, e giunto in Sicilia, com'era allora di moda, per studiare le architetture greche, progetta la prima opera neoclassica della città, il padiglione centrale dell'Orto Botanico in stile neodorico <sup>60</sup>.

Con la fine del vicereame e l'arrivo della corte borbonica (1777), Palermo poté respirare l'aria continentale dell'illuminismo borghese, almeno durante il governo del Caracciolo, portatore di storiche soppressioni: il tribunale dell'Inquisizione nel 1782, i monasteri e del loro monopolio di panificazione, la spesa pubblica nelle voci riguardanti i bacchanali con ridimensionamento del festino e dei cortei aristocratici e paramilitari. Di quest'epoca illuministica la villa Giulia <sup>61</sup>, progettata da Nicolò Palma, rappresenta un'altra testimonianza, fu un segno nuovo per la riappropriazione sociale di un luogo dove ormai l'Inquisizione tagliava solo teste. Di ben altro significato fu il Parco della Favorita che, voluto da Ferdinando IV di Borbone dal 1799, confermava con un insediamento regale la valenza aristocratica del territorio posto tra la piana dei Colli e monte Pellegrino, oltre che creare un luogo di sperimentazioni per il miglioramento delle tecniche agricole.

Processi anticlericali, ricambi di potere, industria del vino e delle manifatture fecero consolidare una nuova classe borghese. Essa giostrò per tutto l'Ottocento gli eventi urbanistici e culturali palermitani, sia nella buona che nella cattiva sorte, una classe borghese dalle due anime opposte: da un lato, un'ispirazione haussmaniana che urbanisticamente nascondeva la miseria sociale dietro palazzi lussuosi, sventrando e ghettizzando; e dall'altra, un serio antiprovincialismo capitanato dai Florio, connesso artisticamente alle maestranze più popolari. Fu così che nell'Ottocento Palermo, nel suo espandersi fuori le mura, perse la compenetrazione urbana tra le classi sociali: a sud la concentrazione abitativa popolare, e a nord la borghesia, posta ai margini del prolungamento di via Maqueda, cioè di quella via Libertà fatta costruire dal tentativo autonomista del '48 palermitano <sup>62</sup>, un episodio d'ispirazione mitteleuropea, che fallì il suo

---

<sup>60</sup> *La Sicilia del '700 nell'opera di Léon Dufourny: l'Orto Botanico di Palermo*, testi di L. Dufour e G. Pagnano, Siracusa 1996.

<sup>61</sup> Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, *Villa Giulia: storia e progetto nell'architettura di Villa Giulia a Palermo*, Palermo 1985.

<sup>62</sup> A. Chirco, *Via Libertà ieri e oggi: ricostruzione storica e fotografica della più bella passeggiata di Palermo*, Palermo 1998.



operato nel giro di un anno con l'immediata restaurazione borbonica. Le uniche tematiche culturali di rilievo furono sviluppate dalle sensibilità degli architetti Giovan Battista Filippo Basile (1825-1891) <sup>63</sup>, e Giuseppe Damiani Almeyda (1834-1911) <sup>64</sup> e dal pittore Francesco Lo Jacono (1838-1915) <sup>65</sup>. Guardando il loro operato artistico, si capisce come lo spessore culturale dell'arte e il progresso economico capitalistico non sempre sono direttamente proporzionali: difatto, il pensiero architettonico della Palermo paleoindustriale fu più moderno di quello di paesi già industrializzati come l'Inghilterra. Fu il teatro ad offrire il tema su cui esprimere questa modernità palermitana. Con l'arrivo degli italiani dal 1860, il melodramma nazionale impone modelli spaziali all'altezza della cerimoniosità; ci vollero allora nuovi episodi che prescindessero dai teatri già esistenti (i teatri Santa Cecilia, Garibaldi e Umberto I) e che da soli facessero l'isolato urbano. Di questa cultura politica ottocentesca furono figli i teatri Politeama di G. D. Almeyda e Massimo di G. B. F. Basile, costruiti alla fine dell'800 <sup>66</sup>. L'originalità artistica dei due architetti fu quella di guardare all'Europa non come modello a cui adeguare la Sicilia, bensì come "luogo comune" tra più nazioni, dove comunicare i singoli operati artistici nutriti dalle diversità uniche dei luoghi. Importarono criticamente l'atmosfera tecnologica europea, ma a differenza dei molti non caddero nel tecnologismo ma misero sempre a superiorità la sensibilità umana, rispetto alle tecniche e a gli stili accademici. Sempre tra l'800 e il '900, Palermo si aprì al territorio a macchia d'olio con lottizzazioni puntiformi.

Sotto il segno della ricerca artistica autoctona, operò Ernesto Basile (1857-1932)<sup>67</sup> nel passaggio di secolo, l'unico assimilatore della lezione del padre,

---

<sup>63</sup> S. Lo Nardo, *Giovan Battista Filippo Basile: 1825-1891*, prefazione di P. Portoghesi; fotografie di S. Scalia, Modena 1995; *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile Settant'anni di Architetture: i disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo 2000.

<sup>64</sup> P. Barbera, *Giuseppe Damiani Almeyda: artista, architetto, ingegnere*, presentazione di C. Ajroldi; con una nota di M. Giuffrè, Palermo 2008; *Giuseppe Damiani Almeyda: una vita per l'architettura tra insegnamento e professione*, a cura di R. Pirajno, M. Damiani, P. Barbera; fotografie di A. Ardizzone, Palermo 2008.

<sup>65</sup> *Francesco Lo Jacono: 1838-1915*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura, C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005.

<sup>66</sup> L. Gallo, *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*, Palermo 1997; G. Pirrone, *Il Teatro Massimo di G.B. Filippo Basile a Palermo : 1867-97*, Roma 1984.

<sup>67</sup> S. Caronia Roberti, *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo 1936; AA. VV., *Ernesto Basile Architetto*, catalogo della mostra a cura di A. De Bonis, G. V. Grilli, S. Lo Nardo, Venezia 1980; E. Sessa, *Mobili ed arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Palermo

l'approfondì nei suoi significati originali, costruendo a Palermo opere dialettiche al gusto corrente epocale, l'*Art Nouveau* e il Liberty, considerati dal Basile come «livellatori di differenze territoriali»<sup>68</sup>. Le tradizioni artigianali popolari del ferro battuto, della pietra tagliata e del legno curvato confluirono nella progettazione di spazialità, integrando, con il veicolo espressivo della linea dinamica in tensione, l'utensile all'arredamento e il tutto all'architettura: Villa Florio e Villa Igia di questo sentimento ne sono l'espressione.

A partire dalla seconda metà del 1800, la città di Palermo vive in un clima di particolare vivacità, economica e culturale. Sono presenti infatti alcune importanti figure dotate di eccezionali capacità imprenditoriali come i Florio e i Whitaker, ma anche personaggi del mondo della scienza e della cultura, artisti e intellettuali che spingono verso una maggiore apertura in senso europeo. È il periodo in cui sorgono varie attività, per dirne alcune, i Cantieri navali, la fonderia Oretea e la fabbrica di mobili della ditta Ducrot. Le aspirazioni della borghesia emergente sono anche quelle di vivere in una dimensione urbana che possa competere con le altre città europee. Si richiedono edifici per lo spettacolo e il tempo libero, ville e giardini e residenze di prestigio. Queste richieste alimentano l'economia locale, molti artigiani, decoratori, mosaicisti, fabbri e vetrai saranno chiamati ad inserire negli edifici le proprie produzioni compatibilmente al diffondersi di un nuovo gusto che presto si adotterà in architettura: il Liberty. Il clima di crescita e di ottimismo caratterizzante i due decenni post-unitari era destinato comunque a scemare verso la fine del 1800. Afferma Rosario Lentini sul tema dell'Esposizione Nazionale che si svolse a Palermo nel 1891-1892: «Nonostante l'enfasi e la retorica che accompagnarono l'evento la borghesia locale non poteva celebrare alcun trionfo nei settori più avanzati dell'industria nazionale perchè il confronto con le aziende settentrionali rimarcava il divario crescente tra le due aree del Paese». E ancora: «se il primo ventennio di storia unitaria aveva fatto registrare un andamento di progressiva crescita, sia in campo artistico che economico, dall'inizio degli anni '90 si assiste al rallentamento delle principali attività industriali e commerciali, mentre in controtendenza al declino dell'apparato produttivo si accentuava la capacità degli

---

1980; *Ernesto Basile e il Liberty a Palermo*, a cura di A. M. Ingria, introduzione di A. Bombace; saggi di M. Riccobono e M. A. Spadaro, Palermo, 1987.

<sup>68</sup> A. M. Sciarra Borzì, *Ernesto Basile, il liberty degli architetti siciliani e la tradizione locale rivissuta come memoria creativa*, con la collaborazione di N. Di Bartolomeo, R. Di Cicca, A. Savignano, Palermo 1982.

intellettuali e degli artisti e degli uomini di scienza di sviluppare iniziative e intrecciare solidi legami con gli ambienti culturali europei (...) anche casa Florio, dopo la morte del senatore Ignazio nel 1891, mostrava i limiti delle proprie scelte strategiche»<sup>69</sup>.

La produzione di ceramica promossa dal senatore Ignazio nel 1884 invece, insieme alla ditta produttrice di mobili di Ducrot, costituivano nel panorama industriale palermitano due capisaldi dell'economia e due realtà produttive di notevole valore<sup>70</sup>. Infatti, sia le suppellettili che gli arredi non solo erano molto richiesti all'interno delle residenze dell'aristocrazia e della borghesia palermitana del tempo, ma anche per l'arredo degli alberghi e degli edifici pubblici. Questo particolare dimostra ancora di più che il clima di vivacità economica che si era instaurato nella Palermo di allora, non era solo merito della presenza di figure imprenditoriali, ma anche frutto dei fermenti di tipo artistico-culturale che garantivano la produzione di oggetti che possedevano un ottimo livello qualitativo. Una realtà che si avvaleva di artisti dunque, ma anche di maestranze artigiane che seppero realizzare prodotti in sintonia con i progettisti. Questo il quadro economico e artistico che si sottoponeva al confronto con la realtà produttiva nazionale nell'Esposizione palermitana del 1891. Per citare ancora R. Lentini: «non dagli ambienti industriali dell'Isola era scaturita la spinta a misurarsi con la concorrenza nazionale, bensì dagli artisti e dalla parte più vivace della società palermitana, rappresentata da uomini di cultura e da esponenti della borghesia, molto più proiettati verso l'esterno di quanto non fosse il ceto commerciale imprenditoriale». Questo in breve il quadro storico e sociale all'interno di cui si svolge l'attività dei Basile, architetti palermitani: Giovan Battista Filippo e il figlio Ernesto, che divenne l'esponente maggiormente significativo del Liberty palermitano<sup>71</sup>.

Accanto al Neoclassicismo si diffonde agli inizi del XIX secolo in Sicilia, e in particolare a Palermo, il Neomedioevo sotto forma di neonormanno e neogotico, grazie a diversi fattori culturali e politici. L'interesse per lo stile medievale normanno ha radici non solo storiche e artistiche ma anche politiche,

---

<sup>69</sup> R. Lentini, *Mercanti, imprenditori e artisti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento* in Francesco Lojacono..., 2005, pp. 119-145.

<sup>70</sup> *Ceramica Florio*, testi di V. Fagone; fotografie di M. Minnella, Palermo 1985;

<sup>71</sup> E. Sessa, *Ernesto Basile, 1857-1932: fra accademismo e moderno, un'architettura della qualità*, Palermo 2010.

legate ai sostenitori del governo borbonico che guardavano al mito della monarchia assoluta e centralista normanna e federiciana <sup>72</sup>. Dal punto di vista culturale hanno influito la presenza di numerosi viaggiatori, J. J. Hittorf e E. Zanth nel 1823, F. M. Hessemer nel 1829, G. De Prangey nel 1834, H. Gally Knight e Viollet Le Duc nel 1836, pervenuti inizialmente per una riscoperta del classico e poi affascinati dalle altre civiltà proprie dell'isola, specialmente da quella arabo-normanna (i sollazzi reali normanni, la Zisa, la Cuba e Maredolce), il duomo di Monreale e la cappella palatina <sup>73</sup>; gli studi del duca di Serradifalco, Domenico Lo Faso, autore di opere sulle antichità della Sicilia ma anche sulle chiese medievali <sup>74</sup>; la circolazione di testi di architettura di livello europeo come la *Storia dell'Architettura* di Thomas Hope. Tra le maggiori realizzazioni nel campo architettonico ecclesiastico bisogna ricordare i restauri degli esterni della Cattedrale di Palermo di G. V. Marvuglia (primo decennio del XIX secolo), il progetto di rivestimento della cupola della stessa cattedrale ad opera di G. V. Marvuglia e del figlio Alessandro Emmanuele (primo decennio del XIX secolo), i campanili della Cattedrale di Palermo sul palazzo arcivescovile, opera di Emmanuele Palazzotto (1826-1835), il restauro della chiesa di Sant'Antonio abate di Palermo di Nicolò Raineri (1833 circa), il prospetto superiore della chiesa di S. Maria la Nova di Palermo, di Vincenzo Di Martino, entro il 1837 <sup>75</sup>.

Nella seconda metà del secolo sono molti, nella Sicilia occidentale, gli interventi di restauro o di costruzioni *ex novo* di edifici religiosi in stile neogotico: a Palermo

---

<sup>72</sup> I. Bruno, *Palermo "culla della grande industria serica italiana". La fortuna delle Nobiles Officinae tra Ottocento e Novecento*, in *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, II vol., Catania 2006, p. 275; S. Piazza, *Nei tempi di Schinkel. Le radici del revival medievale in Sicilia* in *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, atti del convegno internazionale a cura di M. Giuffrè, P. Barbera, G. Cianciolo Cosentino, Cannitello 2006, pp. 201-209.

<sup>73</sup> F. Tomaselli, *Il ritorno dei Normanni: protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994, pp. 28-31; P. Palazzotto, *Teoria e prassi dell'architettura neogotica a Palermo nella prima metà del XIX secolo*, in *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, p. 231. P. Palazzotto, *L'architettura neogotica...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008 p. 101.

<sup>74</sup> E. Sessa, *Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in G. B. F. Basile. *Lezioni di Architettura*, a cura di M. Giuffrè e G. Guerrera, Palermo 1995, pp. 269-277; M. Giuffrè, *La Sicilia verso i neostili...*, in *Dal tardobarocco ai neostili...*, 2000, pp. 20-21; P. Palazzotto, *Teoria e prassi...*, in *Gioacchino Di Marzo*, Palermo 2004, p. 230.

<sup>75</sup> P. Palazzotto, *Teoria e prassi...*, in *Gioacchino Di Marzo...*, 2004, p. 231; P. Palazzotto, *L'architettura neogotica...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008 pp. 99-104, 116-117.

verranno edificate due chiese, la chiesa anglicana Holy Cross e la chiesa dei SS. Pietro e Paolo mentre negli anni venti del XX secolo la chiesa evangelica valdese. Nella provincia di Trapani l'intervento più drastico e imponente fu la ricostruzione del Duomo di Erice tra il 1852 e il 1865 <sup>76</sup> e il Santuario di Maria SS. di Custonaci (1870-1900) <sup>77</sup>, nell'agrigentino la ricostruzione della chiesa Madre di Favara (1892-1898) <sup>78</sup>.

Nelle arti decorative siciliane si assiste, alla fine del XVIII secolo, al passaggio dal rococò al neoclassicismo cui seguiranno il neogotico e altre forme revivalistiche fino agli inizi del XX secolo, ma con molte resistenze da parte della committenza, che in modo ripetitivo richiede manufatti attardati, e degli stessi artisti, che devono spesso subordinarsi al gusto passato, tanto richiesto e apprezzato dai committenti, nonostante abbiano avuto modo di aggiornarsi alle nuove istanze provenienti dal centro Italia e in particolare da Roma. M. Accascina parla di un nuovo gusto “alla romana”, sottolineando la capacità degli artefici siciliani nel sintetizzare l'esuberanza del barocchetto ed il neoclassicismo ufficiale tra «motivi da salvare e scelta degli altri che venivano proposti dall'oreficeria romana come dall'oreficeria francese» <sup>79</sup>. Tra il 1781 e il 1786 gli argentieri Ignazio Richichi e Francesco Messina realizzarono sei paia di candelieri d'argento per l'altare “novo alla romana” della cappella della Madonna del Rosario della chiesa del convento di S. Domenico di Palermo <sup>80</sup>.

Anche in Sicilia arrivano manufatti d'argento di produzione romana come il servizio da lavabo del vescovo Ugone Papè Valdina (1772-1791) <sup>81</sup>, il calice e il

---

<sup>76</sup> S. Guastella, *La ricostruzione neogotica del Duomo di Erice: 1852-1865* in *Il Duomo di Erice...*, 2008 pp. 35-48.

<sup>77</sup> S. Giurlanda, *Maria SS. di Custonaci - Il Culto di ieri e di oggi*, Trapani 1996; V. Scuderi, *Arte e architettura nel Santuario di Maria SS. di Custonaci*, 1997.

<sup>78</sup> F. Sciara, *Favara: guida storica e artistica*, Favara 1997; G. Ingaglio, *I percorsi della fede. Itinerari di fede e di cultura nella Diocesi di Agrigento*, Agrigento 2000, p. 63.

<sup>79</sup> M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, pp. 390, 418.

<sup>80</sup> R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 52.

<sup>81</sup> M. C. Di Natale, *Il Tesoro dei Vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, fotografie di E. Brai, Marsala 1993, p. 69 e P. Allegra, scheda n. 72, p. 120; R. Vadalà, *I Preziosi*, in L. Di Simone, *Trasfigurazione. La Basilica Cattedrale di Mazara. Culto, storia ed arte*, a cura di L. Di Simone; prefazione di G. Basile, Mazara del Vallo 2006, p. 322.

pastorale del vescovo Luigi Scalabrini (1832-1842) <sup>82</sup>, entrambi al museo Diocesano di Mazara del Vallo (Tp), mentre l'orafo palermitano Francesco Burgarello (1752-1782) riceveva da Parigi i disegni per gli intrecci di collane e di gioie <sup>83</sup>.

Intorno alla metà degli anni Settanta del XVIII secolo si verificano, da parte di alcuni argentieri più aggiornati alla moda romana e francese, i primi tentativi di stemperare l'esuberanza rococò attraverso «una contrazione delle forme ridondanti e libere» <sup>84</sup>. Fra questi artisti vi sono gli autori degli ostensori con smalti della Cattedrale di Palermo e della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo <sup>85</sup>. Soltanto negli anni ottanta cominciano ad apparire manufatti intonati in maniera più esplicita al gusto neoclassico, caratterizzati da una felice sintesi di elementi nuovi come l'uso della greca, della linea retta, delle scanalature e dei baccelli con motivi che avevano avuto grande successo negli anni precedenti presso la committenza ecclesiastica e laica, i festoni, le ghirlande di fiori, le foglie ventagliate, «gli angioletti sgambettanti che sostengono la sfera»<sup>86</sup> mentre scompare la torsione del fusto. Tra gli innumerevoli esemplari documentati si segnalano l'ostensorio della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini di Palermo (1780) <sup>87</sup>, i calici del Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono (Pa) (1783e 1784) <sup>88</sup>, l'ostensorio della chiesa Madre di Polizzi Generosa (Pa) (1784) <sup>89</sup>, la pisside da viatico del museo Diocesano di

---

<sup>82</sup> M. C. Di Natale, *Il Tesoro dei Vescovi...*, 1993, p. 82 e P. Allegra, scheda n. 100, p. 129.

<sup>83</sup> M. C. Di Natale, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Palermo 2001, p. 32.

<sup>84</sup> S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò al neoclassicismo in Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale, 1735-1789*, a cura di S. Grasso, M. C. Gulisano; con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo, 2008, p. 395.

<sup>85</sup> S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395.

<sup>86</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, p. 414.

<sup>87</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, p. 414.

<sup>88</sup> M. C. Di Natale, *schede nn. 55-56* in M. C. Di Natale, *Il Tesoro della Matrice nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa R. Cioffi; presentazione A. Di Giorgi; appendice documentaria R. Termotto, F. Sapuppo; fotografie E. Brai, Caltanissetta 2005, p. 75.

<sup>89</sup> S. Anselmo, *Polizzi. Tesori di una Città demaniale*, presentazioni F. Sgalambro, V. Abbate, M. C. Di Natale; referenze fotografiche: S. Anselmo, V. Anselmo, E. Brai, L. e A. Schimmenti, Quaderni di museologia e storia del collezionismo, 4, Caltanissetta 2006 pp. 100-101.

Mazara del Vallo (Tp) (1787) <sup>90</sup>. Ma negli stessi anni vengono prodotte opere ancora rococò come l'ostensorio della chiesa madre di Calascibetta (1780) e l'insegna processionale della chiesa di Sant'Angelo a Licata (Ag) (1782)<sup>91</sup>. Le forme neoclassiche prendono il sopravvento a partire dal nono decennio e per tutto il XIX secolo, come dimostrano molte suppellettili e arredi: l'ostensorio della chiesa Madre di Corleone (Pa) (1791) e il calice della stessa chiesa (1795) <sup>92</sup>, il calice della chiesa di S. Maria del Soccorso di Trapani (1795) <sup>93</sup>, il calice del museo Diocesano di Palermo (1799) <sup>94</sup>, i candelieri in argento dell'abbazia di S. Martino delle Scale (Pa) (1817) <sup>95</sup>, l'ostensorio della chiesa di S. Domenico di Agrigento (1819) <sup>96</sup>, l'ostensorio della confraternita dell'Angelo Custode di Palermo (1856) <sup>97</sup>. Esistono poi esempi di eclettismo come l'ostensorio della parrocchia di S. Mamiliano di Palermo (fine XIX-inizi XX secolo) <sup>98</sup> dove gli elementi fitomorfi rimandano alla decorazione barocca e rococò mentre l'angelo reggisfera, di seicentesca memoria, veste secondo lo stile impero. Un esemplare neobarocco è costituito dal calice della chiesa di Sant'Antonio di Padova di Palermo (fine XIX-inizi XX secolo), con testine di cherubini alate aggettanti, scudi, volute ed elementi fitomorfi, che costituisce «un'importante testimonianza della continuità produttiva delle maestranze orafe che, attingendo ad una consolidata tradizione iconografica, realizzano opere di pregio» <sup>99</sup>.

---

<sup>90</sup> P. Allegra, scheda 73 in M. C. Di Natale, *Il Tesoro dei Vescovi...*, 1993, p. 120.

<sup>91</sup> S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 397.

<sup>92</sup> G. Travagliato, schede II,23, II,25 in *Gloria Patri...*, 2001, p. 192.

<sup>93</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, pp. 424-425.

<sup>94</sup> M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria sacra nel Museo Diocesano di Palermo* in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo: dalla città al museo e dal museo alla città*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1999, pp. 119-120.

<sup>95</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, p. 417.

<sup>96</sup> G. Ingaglio, scheda IV.42 in *Veni creator Spiritus...*, 2001, pp. 141-142.

<sup>97</sup> M. Vitella, scheda V,82 in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, storia e arte*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie di E. Brai, Palermo 1993, p. 282.

<sup>98</sup> M. Vitella, *Nuove acquisizioni di opere d'arte per la liturgia* in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie di E. Brai, Palermo 1998, p. 102.

<sup>99</sup> M. Vitella, *Opere d'arte per la liturgia della chiesa di Sant'Antonino di Palermo* in A. Cuccia, *La Chiesa del Convento...*, 2002, p. 97.

Rari sono i casi in Sicilia di suppellettili d'argento neogotiche al contrario degli arredi domestici e dell'oreficeria da indossare. Tra gli esempi più noti le sale del palazzo Forcella di Palermo «uno dei principali capolavori dell'eclettismo architettonico neostilistico della prima metà del XIX secolo in Europa»<sup>100</sup>, gli arredi perduti della villa Alliata di Pietratagliata a Palermo, progettata da Francesco Paolo Palazzotto (1884-1897)<sup>101</sup>, e le opere di Andrea Onufrio (1828-1908)<sup>102</sup>. Suppellettili neogotiche si trovano nella chiesa Madre di Salemi (ostensorio di argenteo siciliano della seconda metà del XIX secolo), nel Duomo di Erice (Tp) (candelieri dell'altare maggiore di argenteo siciliano del primo quarto del XX secolo), nel Tesoro della chiesa Madre di Polizzi Generosa (Pa) (calice di manifattura romana, ante 1920)<sup>103</sup>.

L'itinerario propone un breve *excursus* tra le province della Sicilia occidentale alla scoperta di quegli edifici religiosi che meglio rappresentano i neostili.

## PALERMO

### Chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Venne costruita tra il 1865 e il 1880 su progetto dell'architetto palermitano Domenico Marvuglia (1825 ca.-inizi XX sec.)<sup>104</sup>, come cappella del Monastero Benedettino (che sorgeva dov'è attualmente la centrale telefonica Telecom) e i lavori furono eseguiti sotto la direzione del capomastro Giovanni Rutelli, come recitano le due iscrizioni ai lati del portale principale. Precedentemente il progetto era stato attribuito ad Achille Patricolo<sup>105</sup>. Presenta tre navate con volte

---

<sup>100</sup> P. Palazzotto, *Teoria e prassi...*, in *Gioacchino Di Marzo...*, 2004, pp. 228-229; P. Palazzotto, *L'architettura neogotica...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008 p. 108.

<sup>101</sup> P. Palazzotto, *Il castello del principe entomologo* in "Kalòs-arte in Sicilia", a. 4, n. 2, mar.-apr. 1992, pp. 4-13.

<sup>102</sup> P. Palazzotto, *Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento* in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 343-360.

<sup>103</sup> R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp. 61-62, 66 (nota 56).

<sup>104</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Marvuglia Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 290. Ma nella sua biografia non si fa cenno di questa chiesa.

<sup>105</sup> G. Fatta, M. C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro. Architettura, tecnica, rinnovamento*, Palermo 1983, p. 109; M. T. Mirone, *Patricola Achille*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 348.



a crociera costolonate ed absidi poligonali (fig. 1). La facciata ha tre ingressi ornati da altrettanti portali con archi a sesto acuto, colonnine a spirale, modanature e decorazioni che richiamano il gotico fiorito tre-quattrocentesco (fig. 2). All'interno, decorato con mosaici, spiccano il pulpito (cfr. scheda n. 40, infra) e l'altare maggiore (fig. 3). Il primo è stato scolpito nel 1888 da Salvatore Valenti (Palermo, 1835-1903) su disegno dell'architetto Antonio La Manna <sup>106</sup>. Altri arredi sacri degni di nota sono il fonte battesimale, le acquasantiere (fig. 4) e i paliotti degli altari laterali. Nel 1941 la chiesa è stata ceduta alla Diocesi di Palermo, divenendo parrocchia.



Fig. 1

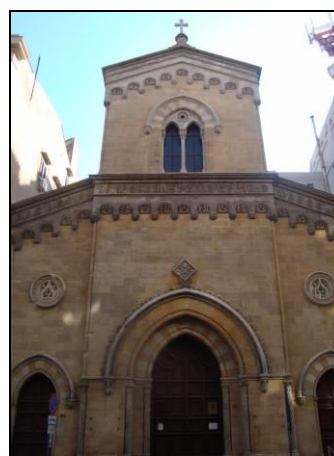


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

---

<sup>106</sup> C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 2004, p. 198; A. Chirco, *Palermo. La città ritrovata: itinerari fuori le mura*, Palermo 2006, p. 212.

## Chiesa Holy Cross

Durante i primi del 1800, quando la Sicilia è stata per un breve tempo un Protettorato della Gran Bretagna, i numerosi mercanti inglesi potevano partecipare alle funzioni religiose presso l'Ambasciata del Regno Unito. Nel 1840 ebbero inizio in maniera regolare a Palermo le funzioni religiose della Chiesa d'Inghilterra; esse venivano celebrate nel grande salone affrescato di Palazzo Lampedusa in Via Butera, già residenza di John Goodwin, Console Britannico per la Sicilia per oltre 32 anni. Nel 1871 Joseph Whitaker e Benjamin Ingham annunciarono la loro intenzione di erigere, a proprie spese, una chiesa nella quale potevano essere celebrate le funzioni della Chiesa d'Inghilterra per il beneficio spirituale dei protestanti residenti o visitatori. Benjamin Ingham Jr donò il terreno di fronte Palazzo Ingham (oggi il *Grand Hotel et Des Palmes*, Via Roma, Palermo) per essere utilizzato come il sito della nuova chiesa. Tuttavia, Benjamin Ingham Jr morì nel 1872 prima dell'inizio dei lavori, ma la vedova Emily Ingham proseguì il progetto e prima della fine del 1872 iniziarono i lavori di costruzione e la posa delle fondamenta. Tutte le spese furono pagate dalle famiglie Ingham e Whitaker. L'edificio fu inaugurato il 19 dicembre 1875.

La chiesa, intitolata alla Santa Croce-Holy Cross (fig. 5), fu disegnata dall'architetto William Barber, assistito in seguito da Henry Christian, genero di Joseph Whitaker. La costruzione fu eseguita da G. Casano di Palermo. Alla morte di Joseph Whitaker la proprietà e la gestione della chiesa passarono al fratello e poi alla nuora Delia, che nel 1962, in qualità di ultima fiduciaria in vita, donò la chiesa alla Diocesi di Gibilterra <sup>107</sup>. L'interno è a tre navate separate da fasci di colonne che sostengono archi a sesto acuto (fig. 6). Le decorazioni a mosaico furono eseguite dalla ditta veneziana Salviati mentre le vetrate sono di ditte londinesi. Tra gli arredi si segnala il pulpito di Benedetto Civiletti (Palermo, 1845-1899).

---

<sup>107</sup> C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 108; A. Chirco, *Palermo. La città ritrovata...*, 2006, p. 213; S. Lo Giudice, *La Chiesa Holy Cross a Palermo*, Palermo 2008; E. Sessa, E. Mauro, S. Lo Giudice, *I luoghi dei Whitaker*, Palermo 2008.

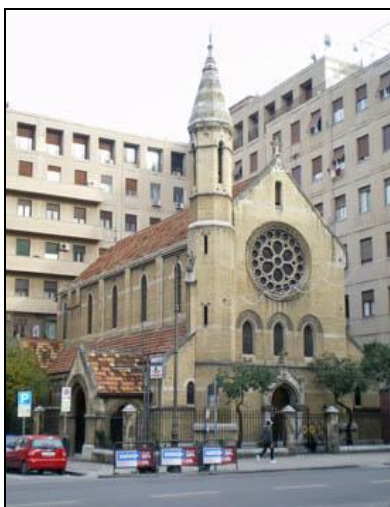


Fig. 5



Fig. 6

### Chiesa di Sant' Antonio abate

La chiesa, risalente al XIII secolo, è stata oggetto di trasformazioni nel XVI secolo quando assunse la forma di croce greca. In seguito al terremoto del 1823 fu eseguito un restauro dell'edificio in stile neogotico dall'architetto Nicolò Raineri (Palermo, 1785-1854) <sup>108</sup> che vi lavorò fino al 1833. Negli interni (fig. 7) si rifà vagamente all'architettura normanna ma nel prospetto si ispira alla chiesa di S. Maria della Catena mentre il Gallo lo definiva di stile arabo-normanno <sup>109</sup>. Il prospetto (fig. 8) presenta nella parte inferiore tre portali con archi ogivali mentre la parte superiore due monofore ai lati e un rosone al centro. L'altare maggiore fu progettato da Carlo Chenchi nel 1789 (cfr. scheda n. 4, infra).

<sup>108</sup> C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 207; A. Chirco, *Palermo. La città ritrovata...*, 2006, p. 215.

<sup>109</sup> P. Palazzotto, *Teoria e prassi...*, in *Gioacchino Di Marzo...*, 2004, pp. 231-232.



Fig. 7



Fig. 8

### Chiesa evangelica valdese

Sorse tra il 1923 e il 1927 alle spalle del Teatro Politeama su progetto dell'architetto Emilio Decker <sup>110</sup>, in stile neogotico. Si rifà nel portico d'accesso all'aula, a quello della chiesa di S. Maria della Catena, grazie all'utilizzo di tre arcate affiancate da grossi pilastri a mò di torrette (fig. 9) <sup>111</sup>. L'edificazione della chiesa fu realizzata dall'impresa Bonci e Rutelli. Paolo Bonci (Castellina in Chianti, Siena, 1874-Palermo, 1958), architetto e urbanista, fu impegnato fino alla seconda guerra mondiale, insieme all'ingegnere Emanuele Rutelli (Palermo, 1872-1954), in attività imprenditoriali soprattutto nel centro storico di Palermo, realizzando, oltre a un tronco di via Roma, il sistema di edifici dell'ex rione Conceria e la Galleria delle Vittorie. Fu progettista di complessi monumentali di ispirazione neoclassica e di piani regolatori <sup>112</sup>. Emanuele Rutelli era imparentato con il famoso scultore Mario, poichè il padre Nicolò era cugino in primo grado dello scultore. I due erano tra loro cognati, avendo sposato due sorelle Gejmet, rispettivamente Deborah e Lidia Virginia, appartenenti a una famiglia francese di religione valdese <sup>113</sup>. Questo può essere considerato il motivo della commissione da parte della comunità valdese di Palermo della costruzione dell'attuale chiesa. Nel 1915, sotto la sindacatura di Salvatore Tagliavia, l'impresa Bonci e Rutelli

<sup>110</sup> R. Salvaggio, *Vivere il vangelo in minoranza. Breve storia dei Valdesi a Palermo*, Trapani 2005, pp. 46-47.

<sup>111</sup> C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 134; A. Chirco, *Palermo. La città ritrovata...*, 2006, p. 166-167;

<sup>112</sup> A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Roma. La "Strada nuova" del Novecento*, Palermo 2008, p. 19.

<sup>113</sup> A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Roma...*, 2008, p. 19.



assumeva l'appalto per il completamento del tratto meridionale della via Roma, tra via Lincoln e via Vittorio Emanuele <sup>114</sup>.



Fig. 9

## AGRIGENTO

### Facciata Chiesa Madre di Canicattì

La costruzione della chiesa iniziò nel XVIII secolo e fu completata solo agli inizi del '900 con la progettazione nel 1901 della facciata da parte dell'architetto Ernesto Basile, poi realizzata nel 1908 in stile neoclassico. "L'intervento di Basile sembra un ritorno alla produzione eclettica classicista" <sup>115</sup>. Si caratterizza per la presenza nella parte superiore di una finestra a serliana che funge da nicchia con il bassorilievo raffigurante san Pancrazio, patrono della città (fig. 10) <sup>116</sup>. All'interno (fig. 11) è interessante l'altare maggiore in marmo con decorazioni in legno dorato <sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Roma...*, 2008, pp. 19-23.

<sup>115</sup> *Ernesto Basile a Canicattì: contributi per la cultura artistica nella Sicilia centro meridionale agli inizi del XX. Secolo*, a cura di G. Ingaglio, Canicattì 2006, pp. 80-81.

<sup>116</sup> D. Lodato, *Itinerario storico di Canicattì*, Canicattì 1992, pp. 52-53; G. Ingaglio, *I percorsi della fede. Itinerari di fede e di cultura nella Diocesi di Agrigento*, Agrigento 2000, p. 59.

<sup>117</sup> Cfr. scheda n. 33, *infra*.



Fig. 10



Fig. 11

### Chiesa Madre di Favara

Dedicata alla Madonna Assunta è stata edificata tra il 1892 e il 1898 in stile neogotico. La chiesa presenta una facciata in pietra di Siracusa su basamento calcareo di Billiemi, con tre portali d'ingresso (fig. 12). Caratteristica dominante dell'edificio è la splendida cupola. Internamente è articolata in tre navate illuminate da finestre con variopinte vetrate (fig. 13). Le pareti della chiesa sono ricche di affreschi risalenti alla prima metà del secolo XX <sup>118</sup>.

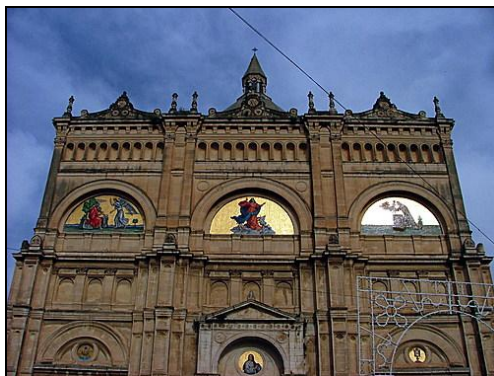


Fig. 12



Fig. 13

<sup>118</sup> F. Sciara, *Favara: guida storica e artistica*, Favara 1997.

## TRAPANI

### Duomo di Erice

Sorse per volontà del re Federico II d'Aragona a partire dal 1312 dedicandola alla Madonna Assunta. In stile gotico, subì nel tempo degli interventi che si rivelarono deleteri perché, ad un certo punto, nel 1857, a seguito di un crollo, la chiesa divenne inagibile. Ristrutturata prontamente secondo un progetto reso esecutivo da fra Francesco La Rocca, converso dei Minori conventuali <sup>119</sup> fu riaperta nel 1865, ma le scelte progettuali provocarono polemiche e critiche da parte di tanti perché il nuovo assetto degli interni, in stile neogotico, come era di moda in quel periodo, aveva spazzato via i decori precedenti compresi gli affreschi secolari. La chiesa è a tre navate divise da colonne che sorreggono una volta a crociera, le decorazioni in stucco dei pilastri e il “merletto” in alto caratterizzano questo ambiente che ancora oggi suscita reazioni contraddittorie (figg. 14-15).

L'altare maggiore in marmo è opera del palermitano Domenico De Lisi del 1906<sup>120</sup>. Su di esso sono sistemati i candelieri in argento di argentiere siciliano del primo quarto del XX secolo <sup>121</sup>. Ciò che cattura lo sguardo è però la grande cona marmorea di Giuliano Mancino del 1513, opera rinascimentale con al centro la Madonna in trono e il Bambino Gesù, con scene della vita di Cristo nei registri superiori, e le statue dei Santi Pietro e Paolo, di San Giovanni Battista e di San Giuliano <sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> S. Guastella, *La ricostruzione neogotica del Duomo di Erice: 1852-1865* in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp. 35-48.

<sup>120</sup> Scheda n. 35, *infra*.

<sup>121</sup> R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp.62-63.

<sup>122</sup> M. Vitella, *Le opere d'arte delle chiesa madre di Erice tra tardogotico e rinascimento* in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp. 13-25.



Fig. 14



Fig. 15

### Santuario di Maria SS. di Custonaci

L'attuale chiesa sorge su una cappella dedicata alla Vergine Maria della Concezione, dove al suo interno stava un affresco che la raffigurava. Con il crescere della devozione al culto per la Madonna di Custonaci, risalente al 1400 circa, con il crescente numero di fedeli e con la necessità di ospitare il cappellano in modo permanente, l'originaria cappella ha subito, diverse modifiche ed ampliamenti nei secoli. I primi lavori consistenti datano al 1536, altri tra il 1727 ed il 1772, e l'ultimo intervento più consistente risale tra il 1870 ed il 1900 ad opera del Beneficiale Canonico Mons. Giuseppe Rizzo, che si accinse a variare l'intero impianto del Santuario: dal disegno all'architettura, dalla maestosa scalinata all'artistico selciato, dalla facciata in stile gotico alle fiorate colonne. La chiesa si sviluppa secondo una pianta a croce latina, con tre navate divise da colonne in muratura dipinte con effetti marmorei, in cui si alzano tre campate di archi a sesto acuto che richiamano perfettamente lo stile gotico (fig. 16). Esternamente il santuario ha una forma tipicamente romanica, con facciata spiovente e con pareti in tufo squadrato e portone in noce del 1842 (fig. 17) <sup>123</sup>.

<sup>123</sup> S. Giurlanda, *Maria SS. di Custonaci - Il Culto di ieri e di oggi*, Trapani 1996; V. Scuderi, *Arte e architettura nel Santuario di Maria SS. di Custonaci*, 1997.





Fig. 16



Fig. 17

### 3. ALTARI E ARREDI NELLA LITURGIA CRISTIANA.

#### *L'ALTARE: MISTERO DI PRESENZA...\**

In tutte le religioni l'altare è il centro del culto sacrificale e il segno della presenza divina. Ogni altare è propriamente simbolo del centro del mondo; in esso diviene visibile l'asse cosmico che congiunge il cielo e la terra <sup>124</sup>.

L'altare cristiano è il successore e la sintesi degli altari ebrei e la sua eccellenza deriva dalla sua conformazione al suo archetipo celeste, l'Altare della Gerusalemme celeste in cui giace «fin dalla fondazione del mondo [...] l'Agnello immolato» (Apocalisse, 13,8). Nell'Antica Alleanza l'altare è il centro attorno al quale si riunisce la comunità di Israele per offrire al Signore sacrifici di propiziazione e di ringraziamento, segno dell'unità e della volontà del popolo eletto di lodare e servire l'unico vero Dio (1Re 18,31-32). Nella storia di Israele l'edificazione di un altare è spesso legata a una teofania. Nel tempio di Gerusalemme vi erano due altari: uno bronzeo, detto degli olocausti, e uno d'oro, detto degli incensi o dei profumi. Sul primo si offrivano le vittime mentre sul secondo veniva bruciato incenso al mattino e alla sera <sup>125</sup>.

Il grande Prefazio del Pontificale romano ricollega l'altare cristiano a tutti gli altari ebraici: all'altare di Mosè, a quello di Giacobbe, a quello di Abramo; meglio ancora, lo ricollega a tutti gli altari dell'umanità *ab origine mundi*, dall'altare di Melchisedec a quello di Abele <sup>126</sup>.

«L'altare della Nuova Alleanza è la croce del Signore dalla quale scaturiscono i sacramenti del mistero pasquale. Sull'altare, centro della Chiesa, viene reso presente, nei segni sacramentali, il sacrificio della croce. Esso è anche la mensa del Signore, alla quale è invitato il popolo di Dio. In alcune liturgie orientali, l'altare è simbolo della tomba, del Cristo morto e risorto» (Catechismo della Chiesa Cattolica 1182). «Sull'ara viene perpetuato nel mistero, lungo il corso

---

<sup>124</sup> A. Gerhards, *Teologia dell'altare* in *L'altare: mistero di presenza, opera dell'arte*, atti del II Convegno liturgico internazionale (Bose, 31 ottobre-2 novembre 2003), a cura di G. Boselli, Magnano 2005, pp. 215-230.

<sup>125</sup> P. Sorci, *L'altare nella liturgia cristiana* in "Rivista di Pastorale Liturgica", 28 (1990), n. 158, pp. 7-18; *Idem*, *L'altare cristiano, mistagogia in pietra* in "La vita in Cristo e nella Chiesa", 43/7 (1994), pp. 27-36.

<sup>126</sup> J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma 1996, pp. 115-133.

\*Il sottotitolo fa riferimento al II convegno liturgico internazionale tenuto a Bose (Bi) nel 2003, i cui atti sono stati pubblicati, a cura di G. Boselli, nel 2005.

dei secoli, il sacrificio della croce, fino alla venuta di Cristo. A quella mensa si riuniscono i figli della Chiesa, per rendere grazie a Dio e ricevere il corpo e sangue di Cristo» (Rito della dedicazione di un altare, Premesse, n. 155, Pontificale Romano).

L'altare è segno permanente di Cristo sacerdote e vittima, del mistero di Cristo, fondamento, capo e centro della Chiesa. Gesù, vittima, sacerdote e altare, è il segno della presenza di Dio fra gli uomini, evento di salvezza. Agnello immolato e Vivente, Cristo compie in sé le figure dell'antico tempio e dell'altare: Egli offre se stesso sull'altare della propria obbedienza divenendo il luogo unico nel quale si può rendere culto a Dio. Sull'altare deve convergere l'attenzione dell'assemblea celebrante; esso è segno della centralità di Cristo in mezzo al suo popolo. «L'altare cristiano è il simbolo di Cristo stesso, presente in mezzo all'assemblea dei suoi fedeli sia come la vittima offerta per la nostra riconciliazione che come alimento celeste che si dona a noi. Dice Sant'Ambrogio: «Che cosa è l'altare di Cristo se non l'immagine del Corpo di Cristo?» (Catechismo della Chiesa Cattolica, 1383).

Per antica tradizione l'altare deve essere di pietra naturale, fisso, richiamo simbolico a Cristo roccia e pietra angolare della Chiesa. Così recita l'articolo 301 del Messale romano «Secondo un uso e un simbolismo tradizionali nella Chiesa, la mensa dell'altare fisso sia di pietra, e più precisamente di pietra naturale. Tuttavia, a giudizio della Conferenza Episcopale, si può adoperare anche un'altra materia degna, solida e ben lavorata. Gli stipiti però e la base per sostenere la mensa possono essere di qualsiasi materiale, purché conveniente e solido, in conformità al simbolismo biblico e alla tradizione della Chiesa» (Ordinamento Generale del Messale Romano, 301). Ancora lo stesso Messale si mostra in un certo qual modo sensibile verso i vecchi altari: «nelle chiese già costruite, quando il vecchio altare è collocato in modo da rendere difficile la partecipazione del popolo e non può essere rimosso senza danneggiare il valore artistico, si costruisca un altro altare fisso, realizzato con arte e debitamente dedicato. Soltanto sopra questo altare si compiano le sacre celebrazioni. Il vecchio altare non venga ornato con particolare cura per non sottrarre l'attenzione dei fedeli dal nuovo altare» (Ordinamento Generale del Messale Romano, 303).

La perdita dell'originaria funzione degli altari maggiori disposti in fondo alla parete del presbiterio e la riforma liturgica del concilio Vaticano II hanno però distolto l'attenzione dallo stato di conservazione degli altari stessi che vengono spesso utilizzati solo come supporti per scenografiche composizioni legate ai vari tempi liturgici.

Dal momento che sostiene il tabernacolo, l'altare maggiore delle chiese cristiane ricopre il ruolo della pietra *shethiyah* che sosteneva l'Arca <sup>127</sup>. Il termine "tabernacolo", che significa "la tenda", designava presso gli Ebrei l'insieme composto dal "Santo" e dal "Santo dei santi". L'attuale tabernacolo può essere considerato, da questo punto di vista, come un adattamento del tempio. Ma soprattutto esso ricorda, sia per le sue dimensioni ristrette che per il suo ruolo, l'Arca. Questa conteneva le Tavole della Legge, la Verga di Aronne e una porzione di manna; là, fra i Cherubini, si manifestava la *Shekinah*, la "Gloria" o la "Presenza" divina. E nel tabernacolo cristiano è posta l'autentica Manna, il «Pane vivo disceso dal cielo» (Gv, 6, 51). L'identificazione Cristo-Altare fa intuire l'importanza di quest'arredo liturgico. L'altare è così fondamentale per la chiesa (edificio) come il Cristo per la Chiesa (l'assemblea).

L'altare è per lo spazio liturgico ciò che è la domenica per il tempo liturgico; esso è il centro del tempio (come la domenica è il centro della settimana), esso è il principale simbolo spaziale del sacramento eucaristico (come la domenica è il simbolo temporale del sacramento eucaristico).

La centralità dell'altare nell'interno di una chiesa richiama la sua centralità nella celebrazione, anche la centralità che l'eucaristia ha nella vita della Chiesa e d'ogni fedele. Questo è lo spazio centrale d'ogni celebrazione ed ogni rito fa riferimento ad esso <sup>128</sup>.

Il termine altare (dal latino *altaria*, mensa) definisce una costruzione sopraelevata destinata alla raccolta delle offerte e alla celebrazione dei sacrifici. È impensabile celebrare un culto senza altare. L'altare degli antichi serviva all'immolazione di animali e agli olocausti. Era perciò costituito da un blocco massiccio di pietra o da una lastra posata su uno zoccolo. Di regola, veniva eretto all'aperto davanti all'entrata di un tempio, ma anche sulla strada, sulla piazza pubblica o in una foresta. L'altare della Chiesa cattolica romana è generalmente di pietra. L'altare è sottratto all'uso profano con la consacrazione episcopale (unzione) e reso idoneo all'uso religioso <sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> J. Hani, *Il simbolismo...*, 1996 pp. 115-133.

<sup>128</sup> A. Tesio, *Altare (liturgia)*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Firenze 1948, pp. 922-926; P. Jounel, *Luoghi della celebrazione*, in *Nuovo Dizionario di Liturgia*, a cura di D. Sartore e A. M. Triacca, Roma 1984, pp. 789-797; K. Richter, *Comunità, spazio liturgico e altare* in *L'altare: mistero di presenza...*, 2005, pp. 183-198.

<sup>129</sup> R. Lupi, *Simboli e segni cristiani: nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Milano 2007, p. 139.

### 3.1 L'ALTARE E LE SUE TIPOLOGIE

L'unicità dell'altare nelle chiese è attestata fino dal VI secolo, in seguito gli altari aumentano di numero. Verso la fine del secolo IX si inizia a collocare sulla mensa dell'altare, in modo permanente, un nuovo elemento molto significativo: le reliquie dei Santi <sup>130</sup>. Si aggiungono ben presto altri elementi, tanto che agli inizi del X secolo un importante documento, di origine gallicana, conosciuto sotto il nome di *Admonitio Synodalis*, divenuto legge generale per tutte le Chiese d'occidente, prescrive che sull'altare «si devono tenere soltanto le urne dei Santi (*capsae*), l'Evangelario e la pisside con il Corpo del Signore per gli ammalati; ogni altra cosa va riposta in un luogo conveniente» <sup>131</sup>.

Dalla metà del XVI secolo l'Eucaristia, prima collocata entro una colomba, poi nelle edicole e infine nei tabernacoli murari, viene conservata sulla mensa dell'altare. Pioniere di questa soluzione fu, in Italia, il pio vescovo di Verona, Mons. Matteo Giberti, che nel 1542 adottò tale sistemazione nelle chiese della sua Diocesi <sup>132</sup>. Per precisione storica questa disposizione la troviamo già nelle *Ordinationes* degli Eremitani di S. Agostino, redatte sotto Alessandro IV (1254-1261): «Vogliamo che in tutte le nostre chiese il Corpo di Cristo sia conservato in un ciborio collocato sopra l'altare maggiore, dentro pissidi di avorio o di altra materia preziosa, in modica quantità, ricoperto da un mondissimo velo» <sup>133</sup>.

S. Carlo Borromeo nelle *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiae libri duo* (1577), al cap. XI, tratta dell'altare maggiore: «L'altar maggiore della cappella potrà essere ubicato in modo che dal gradino più basso dell'altare stesso ai cancelli di recinzione della cappella vi sia uno spazio di otto cubiti o anche più, ove lo consenta, o anzi lo richieda per motivi di proporzione, l'ampiezza della chiesa. Tale spazio sarà comodo e utile al numeroso clero che si riunisce per la Messa solenne e le funzioni divine. L'altezza dell'altar maggiore sarà, dalla

---

<sup>130</sup> T. Verdon, *Le origini dell'altare barocco e la Contro-Riforma a Firenze* in *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996, p. 20.

<sup>131</sup> P. Sorci, *L'altare: la struttura, l'immagine, l'azione liturgica*, atti del convegno a cura di M. Boskovitz in "Arte Cristiana", LXXX, n. 753, 1992, pp. 462 e sgg; *Gli spazi della celebrazione rituale*, a cura di S. Maggiani, Roma 2005, pp. 41-66.

<sup>132</sup> M. Vitella, scheda II,29 in *Il tesoro nascosto...*, 1995, pp. 231-233.

<sup>133</sup> M. Piacenza, *La custodia dell'Eucarestia. Il Tabernacolo e la sua storia*, Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, Casamari, 31 luglio 2004.

predella, di due cubiti e otto oncie, o al massimo dieci; la lunghezza di cinque cubiti o più, in rapporto alla lunghezza e alle misure del luogo»<sup>134</sup>.

Si distinguono le seguenti forme di altare: l'altare tavolo, la forma più antica, è formato da una lastra e da supporti. L'altare a baule possiede nel suo zoccolo un vano per custodire le reliquie. L'altare massiccio è formato da uno zoccolo compatto sormontato da una mensa sporgente e ha il frontale intarsiato o ornato di fregi. L'altare a sarcofago è costituito da un vero sarcofago o ne riprende la forma; fa la sua comparsa nel XVII secolo e si diffonde soprattutto nella Germania meridionale e in Austria, dall'età barocca all'età classica. L'altare a portelli si diffonde nel XV-XVI secolo in Germania, Austria, Svizzera, Olanda, Nordest della Francia e Scandinavia. È posato sulla cosiddetta predella che serve sia da sepolcro per le reliquie sia da zoccolo per il retablo fisso o lo scrigno dell'altare, ai cui lati sono applicati i portelli. Nell'altare con scrigno dell'età tardo gotica, il retablo è sostituito da uno scrigno di legno dipinto e scolpito; in molti casi anche i portelli e la predella sono ornati di fregi. La presenza di più portelli mobili permette di modificare l'aspetto esteriore dell'altare (politico). Gli scrigni dell'età tardo gotica sono sormontati da un coronamento, una composizione architettonica formata da colonne sottili, pinnacoli, modiglioni sotto baldacchini<sup>135</sup>.

Sul piano liturgico si distinguono: l'altare maggiore, detto anche altare principale, l'altare del sacramento, l'altare del coro o del Signore. L'altare è situato sempre libero in fondo al coro, rispettivamente davanti o internamente all'abside. Gli altari secondari o laterali posti nelle cappelle, nelle navate laterali, nella navata centrale, ecc. sono dedicati ai Santi. Generalmente si fa anche una distinzione fra altare fisso e altare portatile, un piccolo altare da viaggio che può assumere diverse forme, anche pieghevoli (dittico, trittico).

La storia dell'altare cristiano è molto varia e manifesta la ricchezza insondabile del mistero della nostra fede. Ogni epoca presenta caratteristiche proprie e si esprime con genialità, secondo le diverse sottolineature e sensibilità teologiche

---

<sup>134</sup> *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, traduzione italiana a cura di Z. Grosselli, Cesano Maderno 1983, p. 32-35.

<sup>135</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia liturgica*, vol. I, Milano 1964, pp. 490-517; T. C. Mitchell, T. Pola, *Altare*, in *Grande Enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 1, Casale Monferrato (AL) 1997, pp.38-42.

dell'identico dogma della fede. Possiamo catalogare quattro fasi nello sviluppo dell'altare: l'altare antico, medioevale, barocco e attuale <sup>136</sup>.

### L'altare antico col ciborio

Il ciborio conferisce all'altare antico una dignità speciale senza intaccarne la struttura, ma circondandola di venerazione e di solennità. Mediante il ciborio la piccola massa dell'altare si impone nello spazio vasto e solenne della basilica e ne è assicurata la sua centralità. Le sue colonne rimandano all'immagine biblica della «Sapienza che si è costruita la casa e ha intagliato le sue sette colonne...ha preparato il vino e ha imbandito la tavola» (Proverbi 9, 1-2) e la loro staticità afferma la solidità del mistero dell'Incarnazione. La sua copertura ispira anche l'epiclesi visiva dello Spirito Santo, che è invocazione sempre presente nel divin Sacrificio e la sua cupola apre sull'orizzonte celeste e sovrasta quell'altare sul quale veramente il cielo discende sulla terra. Tra gli innumerevoli esemplari si ricordano gli altari con ciborio delle basiliche paleocristiane di Roma come la Basilica di S. Lorenzo fuori le mura (1148, Cosmati), la Basilica di S. Giovanni in Laterano (Giovanni di Stefano, 1369), la Basilica di S. Paolo fuori le mura (Arnolfo di Cambio, 1285) <sup>137</sup>.

### L'altare medioevale col dossale

L'erezione del dossale che si sviluppa nell'epoca gotica dimostra visivamente la necessità di descrivere con il genio dell'arte le dimensioni del mistero che sull'altare si compie. Sia gli eventi della vita del Signore, come quelle della Madonna e dei Santi, non sono che aspetti parziali e applicazioni particolari dell'unico sacrificio di Cristo, che viene attuato sacramentalmente nella celebrazione. La varietà dei temi descritti nelle pale degli altari e nelle monumentali strutture dorsali che si sviluppano e salgono dalla mensa dell'altare sono la proclamazione visiva dei mirabili e molteplici frutti dell'unico Sacrificio di Cristo. Ciò che l'occidente ha espresso col dorsale dell'altare, l'oriente lo esprime con l'iconostasi. Mentre il primo mostra al popolo le meraviglie della grazia sovrastando il sacerdote nell'atto di compiere il divin sacrificio, l'iconostasi

---

<sup>136</sup> G. Matthiae, *Altare (arte)*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Città del Vaticano 1948, pp. 925-928.

<sup>137</sup> A. Lopes, *Le sette Basiliche di Roma*, Narni-Terni 1999, pp. 18, 82-83, 116.

orientale comunica al popolo lo splendore dei misteri e dei santi velando il sacerdote che celebra la divina liturgia. Monumentali dossali (polittici) sono presenti in Sicilia, tra il XV e il XVI secolo, col nome di cone, di solito in marmo o in legno dipinto, come nella chiesa di S. Cita di Palermo (A. Gagini, 1504)<sup>138</sup>, nella Matrice vecchia di Castelbuono (Pa) (secondo decennio del XVI sec, Maestro del Polittico di Castelbuono)<sup>139</sup>, nella chiesa della Badia di Petralia Sottana (Pa) (G. Gagini, 1543)<sup>140</sup>.

### L'altare barocco col tabernacolo

Col Concilio Tridentino il tabernacolo viene permanentemente intronizzato sull'altare e in tal modo si sana la secolare bipolarità tra altare e tabernacolo dei secoli precedenti. Effettivamente il tabernacolo ha il suo luogo proprio sulla mensa dell'altare dove il Sacramento nasce, il Sacrificio è offerto e il Pane santo è donato. Nessun luogo è più consono al tabernacolo che quello dell'altare stesso, che così rimane sempre vivo e “acceso” anche fuori della celebrazione. Gli altari seicenteschi in Sicilia sono realizzati con marmi mischi e tramischi, pietre forti (agate, diaspri, lapislazzuli), come quelli a Palermo della chiesa del Gesù a Casa Professa, della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, di S. Ignazio martire all'Olivella, dell'Immacolata Concezione al Capo<sup>141</sup>. Nel Settecento gli altari maggiori sono sempre più elaborati e tendono al verticalismo, attraverso un gran numero di gradini, con effetti luministici dovuti all'uso di specchi<sup>142</sup>, culminanti con baldacchini come nelle chiese di S. Caterina

---

<sup>138</sup> S. La Barbera, *Antonello Gagini a Santa Cita* in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1998, pp. 61-87.

<sup>139</sup> V. Scuderi, *Quel soffio d'aria nuova* in *Arte del '400 e '500 nella provincia di Palermo*, supplemento al n. 3 (anno 10) di “Kalòs”, maggio-giugno 1998, p. 13.

<sup>140</sup> S. La Barbera, *Le botteghe dei capolavori* in *Arte del '400 e '500...*, supplemento al n. 3 (anno 10) di “Kalòs”, maggio-giugno 1998, p. 24.

<sup>141</sup> D. Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa* in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 152-167; C. D'Arpa, *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella* in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 170-179; C. Napoleone, *L'impiego dei diaspri e delle agate di Sicilia dal XVI al XVII secolo* in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 192-199.

<sup>142</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti “d'architettura” in Sicilia*, Palermo 1992.



d'Alessandria <sup>143</sup>, di S. Chiara <sup>144</sup>, di S. Antonio da Padova (cappella della Madonna di Trapani) <sup>145</sup> a Palermo.

### L'altare attuale verso il popolo

L'intento pastorale della recente riforma liturgica ha offerto la possibilità - non l'obbligatorietà - della celebrazione verso il popolo. Fino al Vaticano II le diverse tipologie degli altari, espressioni delle diverse epoche storiche, di differenti visioni teologiche, di diverse prestazioni liturgiche e di gusti e tecniche artistiche successive sono vissute insieme in pace. I sacerdoti e i fedeli non avevano difficoltà a riconoscere in forme diverse di altari e in stili differenti l'unico altare cristiano che, dall'origine, cammina nel tempo assumendo il genio dei secoli. Si celebrava con spontaneità e senza percepire difficoltà alcuna sull'altare antico, su quello rinascimentale, su quello barocco e su quello di recente costruzione. Dopo il Vaticano II sembra che quella continuità pacifica e normale si sia interrotta. Tutti gli altari precedenti improvvisamente sono stati congedati come inadatti. Essi certo sono ancora ammirati, ma dichiarati inutilizzabili. Vi è quindi una frattura tra il prima e il dopo, fatto che non si era verificato in passato, ma le forme nuove degli altari non cancellavano le precedenti e con esse convivevano in pace. Ed ecco che nelle nostre chiese storiche dalle più piccole alle grandi basiliche l'altar maggiore di sempre domina sovrano, ma resta muto e spoglio di ogni sua insegna. Osserva dall'alto della sua maestà una struttura debole, spessissimo mobile, di dimensioni ridotte che riceve ormai da anni gli onori liturgici e offre la sua mensa alla celebrazione del gran Sacrificio. Essi ricevono la visita guidata dei turisti, sono fotografati, ammirati, descritti in appositi opuscoli e suscitano tanto stupore, sia nella loro architettura monumentale, come nella preziosità dei loro materiali e nella genialità delle loro sculture e pitture. Essi non sono più l'altar maggiore e non possono più pretendere gli onori liturgici. La loro splendida arte li assicura almeno in ordine alla loro sussistenza. Ma non tutti ebbero tale sorte: alcuni di loro furono mutilati o anche del tutto rimossi, come l'altare maggiore della Cattedrale di Mazara del

---

<sup>143</sup> C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, pp. 138-139.

<sup>144</sup> *La Chiesa di Santa Chiara a Palermo: ricerche e restauri*, saggi a cura di V. Abbate, M. G. Aurigemma, Palermo 1986.

<sup>145</sup> A. Cuccia, *La Chiesa del convento...*, 2002, p. 60.

Vallo (Tp) <sup>146</sup>, ancora esistente nei primi anni del XX secolo, e quello della Cattedrale di Agrigento, oggi sostituito dall'organo <sup>147</sup>. L'altare con dossale è del tutto giudicato inabile, ma anche l'antico altare con ciborio può essere lasciato in ombra perché troppo lontano dalla gente.

«Credo che non sia possibile, relegare nell'inutilità e nell'abbandono i grandi altari storici, ma la liturgia stessa ne avrebbe giovamento se, rispettando dovutamente e intelligentemente il genio e la tipologia della diverse chiese si celebrasse in modo diversificato. Allora non vi sarà frattura, ma continuità e, soprattutto, si potrà uscire da quella situazione provvisoria di altari fragili e inadatti, che da decenni ormai occupano le zone presbiterali» <sup>148</sup>.

### 3.2 STRUTTURA DELL'ALTARE

Nella sua forma elementare, l'altare cristiano è un semplice tavolo il cui ripiano è detto mensa. La mensa è posata su uno o più supporti di forma diversa detti stipiti. Con il passare del tempo, sono stati aggiunti altri elementi alla forma elementare dell'altare <sup>149</sup>.

### SCALINI E PREDELLA

A partire dal XVI secolo l'altare viene costruito a un livello superiore rispetto al pavimento della chiesa per una maggiore visibilità da parte dell'assemblea, grazie al contributo di S. Carlo Borromeo: «Inoltre, si costruiranno tre gradini, cioè uno formato dalla predella e due altri sottostanti: questi ultimi dovranno essere in marmo o pietra solida, o, se ciò non è possibile, in laterizio. Il terzo gradino, formante la predella, sarà in tavole di legno. Ove poi, grazie all'ampiezza della chiesa e dell'altar maggiore, vi sia spazio per più gradini, se ne potranno costruire cinque, dell'altezza e larghezza prescritti sopra» <sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> *Trasfigurazione. La Basilica Cattedrale di Mazara...*, 2006, p. 67.

<sup>147</sup> D. De Gregorio, *Signum Salutis. La Cattedrale di Agrigento e i suoi emblemi*, Agrigento 2008, p. 24.

<sup>148</sup> E. Finotti, *L'altare nella storia* in "Liturgia 'Culmen et Fons'", dicembre 2010.

<sup>149</sup> A. Tesio, *Altare (Liturgia)*, in *Enciclopedia...*, vol. I, 1948, pp. 922-924.

<sup>150</sup> A. Tesio, *Altare (Liturgia)*, in *Enciclopedia...*, vol. I, 1948, p. 924; *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, traduzione italiana a cura di Z. Grosselli, Cesano Maderno 1983, p. 32-35.

(Si precisa che il termine *predella* utilizzato frequentemente in questa ricerca non si riferisce al terzo gradino dell'altare, come sopra descritto, ma alle parti poste ai lati del tabernacolo, dove sono inserite le storie bibliche).

## **MENSA** <sup>151</sup>

E' il ripiano dell'altare dove il sacerdote celebra l'eucarestia e dove vengono poggiate le suppellettili liturgiche come i vasi sacri ovvero il calice e la pisside e altri oggetti come il leggio per il messale.

## **PALIOOTTO.** <sup>152</sup>

Rivestimento esterno della parte anteriore dell'altare. In uso fin da epoca alto-medievale nelle chiese più ricche e importanti poteva essere in marmo o legno scolpiti, oppure in lamine sbalzate d'oro e d'argento. Ma solitamente, soprattutto nelle chiese minori, il paliotto era in stoffa preziosa, tessuti a ricamo o ad arazzo, pelle incisa e dorata o dipinta possibilmente nei colori liturgici poiché, essendo mobile, era intercambiabile. Nei secoli XVII-XVIII si generalizzò anche nelle piccole chiese l'uso dei paliotti in stucco, in marmo scolpito, o in commesso (intarsio) di marmi policromi, spesso di grande bellezza e preziosità, che mandarono in disuso quelli mobili precedenti, e che sono quelli rimasti fino a oggi nelle nostre chiese. Talora si usa definirlo anche "parapetto". Dalla fine del XVIII secolo, sotto la mensa compare al centro uno spazio poco profondo che accoglie un'urna in marmo dalle svariate forme, che poteva contenere le sante reliquie o semplicemente avere funzione simbolica come urna-sepolcro di Cristo<sup>153</sup>. Il paliotto (dal latino *palliare*, ricoprire) o *antependium* è una struttura mobile di forma rettangolare che serviva a decorare il fronte dell'altare (precisamente la zona sotto la mensa) e che poteva avere particolari raffigurazioni sacre a seconda delle festività <sup>154</sup>. Esso era realizzato in vari

---

<sup>151</sup> P. Sorci, *Per una teologia dell'altare* in *Gli spazi della celebrazione...*, 2005, pp. 41-42.

<sup>152</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia...*, vol. I, 1964, pp. 519-522; M. Pepe, *Paliotto*, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato*, vol. I, Torino 1989, pp. 150-151.

<sup>153</sup> C. Scordato, *San Giorgio in Kemonia, il programma iconografico* in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, Palermo 2009 p. 135.

<sup>154</sup> G. Ingaglio, *Glossario...*, in *Veni Creator...*, 2001, p. 145.

materiali quali legno intagliato e dipinto, argento sbalzato e cesellato, tessuto ricamato o tela dipinta <sup>155</sup>.

## CORNI.

Così sono chiamate le due estremità dell'altare, rispettivamente corno dell'epistola (*cornu epistolæ*) a destra di chi guarda verso l'altare, e corno del vangelo (*cornu evangelii*) a sinistra: espressioni che dipendono dal fatto che nella liturgia antica della messa il messale doveva essere poggiato alla destra del celebrante (che volgeva le spalle all'assemblea) fino alla lettura dell'epistola, mentre dalla lettura del vangelo in poi veniva spostato alla sua sinistra. In realtà, si tratta rispettivamente della sinistra e destra del Gesù crocifisso che sovrasta l'altare (rivolto verso l'assemblea), con cui si allude all'Antico e al Nuovo Testamento, fra i quali Cristo è il discriminare. Per estensione, si utilizzano le medesime denominazioni anche in riferimento all'intero spazio del presbiterio o della cappella dove l'altare ha sede (per esempio, si usa dire che un organo è *in cornu evangelii*, oppure *in cornu epistolæ*, a seconda che si trovi a sinistra o a destra dell'altare).

## TABERNACOLO <sup>156</sup>

Sulla mensa c'è il tabernacolo (dal latino *tabernaculum*, tenda), un'edicola chiusa che custodisce le ostie consacrate entro la pisside <sup>157</sup>.

La denominazione di "custodia eucaristica" è piuttosto generica e, come ha già ben spiegato padre Rinaldo Falsini in uno dei suoi tanti interventi su questo argomento <sup>158</sup>, può indicare sia lo spazio architettonico sia il tabernacolo, ma anche la pisside, l'ostensorio o la teca per la comunione ai malati. L'uso di conservare l'eucaristia, da utilizzare essenzialmente come viatico, è antichissimo, ma nei primi secoli del cristianesimo non vi erano regole fisse né una terminologia specifica per indicare il luogo in cui venivano custodite le sacre

---

<sup>155</sup> Cfr. M. Vitella, scheda II,11 in *Il tesoro nascosto...*, 1995, p. 200.

<sup>156</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia...*, vol. I, 1964, pp. 546-553; G. Girardet, *Tabernacolo*, in *Dizionario biblico*, 1992, pp. 581-582.

<sup>157</sup> G. Ingaglio, *Glossario...*, in *Veni Creator...*, 2001, p. 146.

<sup>158</sup> R. Falsini, *La custodia eucaristica*, in "Rivista di Pastorale Liturgica", n. 3, Maggio-Giugno 1997, p. 24.

specie. Le testimonianze storiche dei primi secoli, a partire da Tertulliano, mostrano come, sia in Oriente che in Occidente, l'eucaristia venisse conservata nelle case per la comunione quotidiana dei fedeli, mentre la custodia nelle chiese era in funzione della comunione ai malati e agli infermi, come testimonia Giustino già a metà del II secolo, parlando dei diaconi che erano mandati a portare l'eucaristia a quanti non avevano potuto partecipare all'assemblea domenicale. Vi era, inoltre, l'uso di portare con sé l'eucaristia nei viaggi lunghi e difficoltosi.

L'uso della custodia in casa è confermato fino al IV secolo, ma Beda il Venerabile attesta che in Occidente nel VII secolo era ancora presente. Già dal V secolo, però, l'eucaristia era conservata in un locale adiacente alla chiesa, chiamato *secretarium* o in greco *pastophorium*, dove la pisside era posta in un apposito ricettacolo, il *conditorium*; ma la custodia eucaristica in relazione all'altare risale al IX secolo, prendendo nel tempo soluzioni diversificate a seconda delle aree geografiche, influenzate dalla cultura e dalle correnti artistiche ivi presenti.

Solo dopo il concilio di Trento vi sono delle indicazioni molto precise e rigide per tutta la Chiesa latina, anche se il sinodo di Ravenna, nel 1311, aveva lasciato al sacerdote la libertà di scegliere se conservare l'eucaristia in sacrestia o in chiesa, per cui in Occidente la sacrestia servì per la conservazione fino al XVII secolo e solo dalla metà del XVI la custodia eucaristica si fissa sull'altare dentro il tabernacolo, anche se il *Caerimoniale episcoporum* prevedeva che le sacre specie potessero essere custodite nella chiesa, ma non necessariamente sull'altare. Questa collocazione, comunque, nell'arco di mezzo secolo doveva soppiantare in Italia ogni altra soluzione.

Come oggetto per conservare il Santissimo sacramento, il tabernacolo è menzionato solo dal XII secolo nelle prescrizioni di Oddone di Sully, vescovo di Parigi, pur esistendo fin dall'XI secolo la memoria di una vera e propria edicola eucaristica posta sull'altare della basilica di Alba Regia, fondata dal re d'Ungheria Stefano I. Nell'Europa settentrionale si diffuse il tabernacolo pensile: ne troviamo alcuni esempi nelle miniature del Codice di Uta (1010) o del Salterio di Canterbury, mentre in Francia prevalse fino alla fine del '700, soprattutto in cattedrali e abbazie, il tipo a colomba eucaristica, appeso al ciborio.

Sono molto frequenti, invece, dal 1200 al 1400, soprattutto in Italia e Germania, i tabernacoli murali, situati nella parete a fianco dell'altare in *cornu evangelii* o nel coro, ornati da una mostra, in genere marmorea, con figure in rilievo allusive al mistero eucaristico. In Germania, però, si diffondeva anche l'uso di strutture architettoniche verticali, dette edicole del sacramento, erette a fianco

dell'altare e munite di grata attraverso la quale era visibile l'ostia consacrata posta in un ostensorio; quest'uso, assai radicato, si mantenne fino al XVIII secolo.

Nel XIII secolo, per il timore di furti e profanazioni, furono emanate dalla Chiesa prescrizioni precise sulle modalità di conservazione delle specie eucaristiche: il concilio Lateranense IV nel 1215 ordinò di conservare l'eucaristia in un luogo chiuso da cancelli di ferro e alla fine del secolo Guglielmo Durando, vescovo di Mende, stabilì di porre il tabernacolo sopra la parte posteriore dell'altare.

Fu il vescovo di Verona, Gian Matteo Giberti, nella prima metà del '500, a codificare l'uso di porre il tabernacolo nel mezzo dell'altare maggiore. Questa prassi si diffuse non solo nella sua Diocesi, ma in tutta l'Italia settentrionale: fu accolta anche a Milano da san Carlo Borromeo e quindi a Roma, dove nel 1614 Paolo V nell'edizione del *Rituale romanum* lo rese obbligatorio per tutta la città e ne raccomandò l'uso anche nelle altre Diocesi, mentre il sinodo di Costanza nel 1609 lasciava ancora libertà di scelta sul luogo della conservazione dell'eucaristia. La disposizione di Mons. Giberti ebbe una particolare risonanza nell'alta Italia e si estese ben presto anche nelle altre Diocesi, prima fra tutte Milano per opera di S. Carlo Borromeo il quale dispose di trasferire la residenza del SS. Sacramento dalla sacristia sopra un altare del duomo. Inoltre egli fornisce, nel XIII capitolo delle *Instructiones*, indicazioni pratiche sulla forma e sui materiali per la realizzazione dei tabernacoli <sup>159</sup>. Come è noto, erano quelli gli anni dell'applicazione delle norme del Concilio di Trento (1545-1563) che, in questo caso, reagiva alla dottrina protestante che negava la permanenza della presenza reale di Cristo nelle specie eucaristiche. All'esigenza di affermare la dottrina cattolica si deve la diffusione della collocazione del tabernacolo, ben visibile, sull'altare maggiore. La forma più consueta è a piccola casa, incorporato nell'alzato dell'altare, affiancato da gradini (abituamente disposti su tre ordini) sui quali vennero posti candelieri per l'accensione di ceri, talvolta numerosi, soprattutto in occasione delle solenni esposizioni eucaristiche. Accadde così che la mensa divenne, visivamente, quasi una parte minore dell'altare che è sempre più monumentale e in cui grande sviluppo artistico fu dato a croci, candelieri, busti-reliquari o statue di santi e di angeli, grandi ancone <sup>160</sup>. Verso la metà del

---

<sup>159</sup> C. Borromeo, *Instructiones...*, libro I, in *Trattati d'arte...*, 1962, pp. 22-24.

<sup>160</sup> M. Piacenza, *La custodia dell'eucarestia. il tabernacolo e la sua storia*, Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, Casamari, 31 luglio 2004.

secolo XVIII la collocazione del tabernacolo sull'altare era ormai prassi comune in quasi tutte le chiese, tanto che Benedetto XIV nella sua Costituzione *Accepimus* (16 luglio 1746) la dichiarava "disciplina vigente". Fu accolta universalmente in seguito al Decreto della S. Congregazione dei Riti del 16 agosto 1863 che vietava ogni altra forma di custodia <sup>161</sup>. I tabernacoli a muro, non più usati come custodia eucaristica, furono adibiti a custodia degli oli santi. Quanto all'iconografia, soprattutto per quanto riguarda la decorazione dello sportello del tabernacolo, i temi scelti facevano riferimento al mistero eucaristico, con particolare preferenza per la cena di Emmaus, il Buon pastore, il pellicano o altre immagini che rivelino l'amore di Cristo.

L'usanza di porre il Santissimo sull'altare maggiore ebbe le sue ragioni storiche e teologiche, ma già il Codice di diritto canonico del 1917 diceva che l'eucaristia poteva essere custodita non sull'altare maggiore, ma in un'altra cappella o in un altro altare (can. 1268). Comunque l'ultima disposizione della Sacra congregazione dei riti, prima del concilio Vaticano II, nel 1957, dice che: «Il tabernacolo sarà posto sull'altare maggiore a meno che un altro altare non si giudichi più adatto e conveniente».

Il rinnovamento liturgico, pertanto, non ha messo in discussione la presenza della custodia eucaristica, ma il luogo più appropriato per collocarla nel contesto dell'edificio-chiesa. Infatti, anche se fine primario della custodia eucaristica è l'amministrazione del viatico, così come afferma *Eucharisticum mysterium* 49, abitualmente è il luogo dell'adorazione e della preghiera personale e comunitaria. La presenza eucaristica è il principale "segno reale" che riempie le nostre chiese in assenza di celebrazione: nel tabernacolo il Signore risorto è sempre presente in mezzo al suo popolo in cammino. *Eucharisticum mysterium* 55 afferma, però, che «è più consono alla natura della sacra celebrazione che il Cristo non sia eucaristicamente presente nel tabernacolo, sull'altare in cui viene celebrata la Messa, fin dall'inizio della stessa, infatti la presenza eucaristica di Cristo è il frutto della consacrazione e come tale deve apparire» (*Inter oecumenici* n. 95).

I documenti postconciliari di applicazione della riforma liturgica circa la custodia eucaristica e il tabernacolo sono, dunque, abbastanza precisi e completi e affermano innanzitutto un fondamentale principio pastorale: la devozione e il culto eucaristico vanno favoriti e alimentati nei fedeli con un'opportuna catechesi sull'eucaristia, facendo soprattutto cogliere la relazione esistente tra

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

celebrazione, culto della presenza reale e comunione eucaristica. *Eucharisticum mysterium* 52-57 dedica ampio spazio al luogo della custodia eucaristica e ad essa si rifà il Rito della comunione fuori della messa e del culto eucaristico (Rito della Comunione fuori della Messa e Culto eucaristico, Roma 1979, p. 16, nn. 9-11), dando disposizioni circa la cappella del Santissimo, il tabernacolo, i vasi per la conservazione e il culto.

Il tabernacolo non è un mobile o un semplice arredo della chiesa, ma un luogo, uno spazio devozionale, che deve portare a Cristo-eucaristia (altare) e per questo si ribadisce l'unicità della custodia eucaristica come c'è l'unicità dell'altare, perché uno solo è Cristo. La collocazione ideale del tabernacolo è in una cappella apposita, soluzione ormai spesso adottata nelle nuove chiese (Progettazione delle nuove chiese 17) che possa fungere anche da cappella feriale. Non è superfluo ribadire l'unicità del tabernacolo: pertanto, se c'è una cappella del Santissimo, non ci deve essere un altro tabernacolo nell'aula o, peggio, sul presbiterio della stessa chiesa. Qualora non sia possibile prevedere una cappella apposita, soprattutto nelle chiese antiche, si può individuare uno spazio proprio, se possibile non sopra il presbiterio, ma a lui connesso, per non porre in concorrenza il luogo della celebrazione con quello della conservazione, poiché deve apparire sempre chiara la centralità dell'altare, anche nella decorazione e nell'addobbo floreale, e comunque non è accettabile la sistemazione del tabernacolo e dell'ambone in posizione simmetrica rispetto all'altare <sup>162</sup>. Per quanto riguarda la forma e i materiali, San Carlo Borromeo nelle *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* del 1577 affermava che il tabernacolo doveva essere di metallo prezioso o marmo, elegantemente lavorato, scolpito con immagini dei misteri della passione; la sua forma geometrica poteva essere ottagonale, esagonale o rotonda con sulla sommità il Cristo risorto o che mostra le sacre piaghe; all'interno doveva essere rivestito di seta rossa, nel rito ambrosiano, e di seta bianca nel rito romano e lo sportello doveva essere decorato con l'immagine di Cristo crocifisso o risorto o che mostra la piaga del petto. Molti secoli più tardi, nel 1938, la Sacra congregazione dei sacramenti lascia una certa libertà di forme, facendo solo riferimento alla solidità e alla resistenza, tanto che sarebbe «ottima cosa se il tabernacolo fosse addirittura un'arca ferrea» simile a una cassaforte. Attualmente le forme più usuali sono: quella col "tabernacolo murale" e quella con il "tabernacolo su colonna", entrambe recuperate dalla tradizione antica.

---

<sup>162</sup> K. Richter, *Comunità...* in *L'altare: mistero di presenza...*, 2005, pp. 183-198.



Indubbiamente al di là di questi due tipi, ormai anche piuttosto scontati, vi è la possibilità di studiare nuove forme in relazione allo spazio disponibile. Infatti non è possibile pensare al tabernacolo come a un arredo tra i tanti di cui è dotata una chiesa, a un oggetto di serie da acquistare in qualche negozio “specializzato” o addirittura tramite catalogo per corrispondenza, ma per la sua importanza all’interno della chiesa deve essere progettato caso per caso, in relazione con gli altri elementi della celebrazione <sup>163</sup>.

### **GRADINO MAGGIORE (PREDELLA)**

Si tratta delle parti ai lati del tabernacolo, dove sono di solito inserite le storie bibliche e i simboli eucaristici. Il termine predella qui utilizzato non va confuso con il medesimo nome con cui viene designato l’ultimo gradino dell’altare, quello su cui sta il sacerdote durante i riti. Alla fine del XVI secolo, per collegare il dossale dipinto con la mensa si costruì uno zoccolo o gradino, chiamato predella, al fine di porre la croce e due candelieri per la Messa. «Fu proprio la predella il punto di partenza di quelle nuove superstrutture addossate all’altare a foggia di gradinata, le quali, si popolarono di candelieri, di vasi, di busti di Santi, e fecero somigliare l’altare ad una monumentale credenza» <sup>164</sup>. Si tratta degli altari a gradini tipici del XVII e del XVIII secolo, di cui esistono numerosi esemplari in Sicilia, sia in marmo che in legno.

### **3.3 ICONOGRAFIA E TEOLOGIA DELL’ALTARE**

La maggior parte degli altari oggetto di questo studio presentano numerose scene a rilievo tratte dall’Antico e dal Nuovo Testamento che fanno riferimento al culto eucaristico e sono frutto di un preciso programma iconografico e iconologico dettato dall’architetto che ha progettato l’altare o dalla committenza, di solito i procuratori o i rettori delle chiese e delle confraternite. Tali decori sono collocati nella predella ai lati del tabernacolo e sono in collegamento con il tabernacolo stesso, dove è raffigurato spesso l’*Agnus Dei*, e con il paliotto, posto sotto la mensa, dove si può trovare *la Cena in Emmaus* o più frequentemente un’urna marmorea dove venivano collocate le reliquie dei Santi

---

<sup>163</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia...*, vol. I, 1950, pp. 455, 457; B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1988, pp. 85-86; M. Vitella, *scheda II,29* in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 231-233; R. Lupi, *Simboli e segni...*, 2007, pp. 145-146.

<sup>164</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia...*, vol. I, 1950, p. 514.

o dal valore simbolico. Negli spazi laterali inferiori della mensa sono inserite figure di sacerdoti del Tempio o i quattro Evangelisti con i rispettivi simboli. Non possono mancare ancora altri simboli eucaristici come calici con l'ostia, spighe di grano e grappoli di uva.

Un elemento non solo ornamentale su cui bisogna soffermarsi è l'urna di cui si accennava sopra. Infatti, dalla fine del Settecento in poi, «nella parte inferiore viene realizzata l'urna della deposizione, come se dovesse contenere il corpo di Cristo deposto dalla croce»<sup>165</sup>. Si crea, allora, un collegamento tra il Crocifisso posto in alto, sopra la cupola del tabernacolo, il tabernacolo stesso, sede della SS. Eucarestia, e l'urna del seppellimento collocata sotto la mensa, in riferimento al Santo Sepolcro. Dunque, si configura una triplice rappresentazione di Cristo: la crocifissione, attraverso il Crocifisso che sovrasta l'altare e l'assemblea, quasi a ricordare il serpente di bronzo innalzato nel deserto da Mosè; l'Eucarestia, attraverso le particole consacrate all'interno della pisside nel tabernacolo, che durante il rito della consacrazione nella celebrazione eucaristica, per mezzo della transustanziazione, sono divenute Vero Corpo e Sangue di Cristo; il seppellimento del corpo nell'urna, poi sostituito dalle reliquie dei Santi. Infatti ogni altare deve avere una cavità nella quale vengono deposti tre grani di incenso, alcune reliquie di Santi (e non di beati), di cui almeno una di un martire, ed una pergamena firmata dal vescovo e sigillata, nella quale si attesta la consacrazione dell'altare<sup>166</sup>. La scelta di collocare reliquie nella parte inferiore dell'altare ha un richiamo biblico: «vidi sotto l'altare le anime di coloro che furono immolati a causa della Parola di Dio e della testimonianza che gli avevano resa» (Apocalisse 6,9). Dal V secolo in poi sono attestati altari a reliquiario aperto che lasciano intravedere le ossa dei martiri come nella chiesa di sant'Alessandro a Roma<sup>167</sup>. Sant'Ambrogio precisa che «Cristo sopra l'altare, perché ha subito la passione per tutti, i martiri sotto l'altare, perché sono stati redenti dalla sua passione»<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> C. Scordato, *San Giorgio in Kemonia, il programma iconografico* in A. Di Benna, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009 pp. 134-135.

<sup>166</sup> A. Tesio, *Altare (Liturgia)*, in *Enciclopedia...*, vol. I, 1948, pp. 922-924.

<sup>167</sup> T. Verdon, *Le origini dell'altare barocco e la Contro-Riforma a Firenze* in *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996, p. 20.

<sup>168</sup> T. Verdon, *Le origini dell'altare barocco...*, in *Altari e committenza...*, 1996, p. 20.

Qui di seguito vengono analizzati i personaggi e le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento per una migliore lettura dei manufatti inseriti nel catalogo.

## PERSONAGGI E STORIE DELL'ANTICO TESTAMENTO

### MOSE' <sup>169</sup>

Nell'arte cristiana primitiva fino alla fine dell'epoca carolingia Mosè venne rappresentato come un giovane imberbe che tiene in mano la verga magica (Roma, catacombe di S. Ciriaco). Più tardi apparve la raffigurazione di Mosè barbuto, con le Tavole della Legge, barba biforcuta e due corna sulla fronte, simbolo dei raggi della luce divina (statua di Claus Sluter nella Certosa di Champmol, 1395; statua di Michelangelo in S. Pietro in Vincoli a Roma, 1513-15). Questa rappresentazione iconografica fu di rigore dal sec. XII fino alla Controriforma, anche nella rappresentazione degli episodi della vita di Mosè. Mosè salvato dalle acque ispirò molti dipinti del Cinque-Seicento (da Veronese a Poussin) e anche il miracolo dell'acqua sgorgata dalla roccia fu caro a molti pittori dello stesso periodo (Tintoretto nella Scuola di S. Rocco, Luini negli affreschi della Pelucca) <sup>170</sup>. Nelle opere prese in esame la figura di Mosè compare nell'altare maggiore della chiesa di San Matteo di Palermo <sup>171</sup>, nell'altare della

---

<sup>169</sup> Alla sua figura di condottiero, riformatore religioso e legislatore, la tradizione biblica collega il momento decisivo della costituzione del popolo ebreo in unità nazionale e spirituale, coincidente con l'esodo dall'Egitto: né vi è dubbio che i testi biblici (*Esodo*, *Levitico*, *Numeri*, *Deuteronomio*) rispecchino in certa misura una realtà storica, anche se la loro testimonianza dev'essere accolta con la massima cautela critica, data la distanza cronologica dai fatti narrati e il carattere generalmente leggendario delle narrazioni. La Bibbia lo dice figlio di Amram e di Jokebed; venne allevato alla corte del faraone, dalla quale uscì adulto, per condividere la sofferenza del suo popolo. Nel deserto di Madian, dove s'era rifugiato dopo aver ucciso un funzionario egiziano, conobbe il sacerdote Jetro e ne sposò una figlia: nella medesima località ebbe una prima rivelazione di Dio (Yahwèh), che lo investì della missione di liberare gli Ebrei dalla schiavitù egiziana. Entrato in conflitto con il faraone, Mosè condusse infine il popolo ebreo fuori dall'Egitto, attraversando il Mar Rosso, in un modo che secondo la tradizione fu miracoloso. Durante il lungo viaggio di attraversamento del deserto del Sinai verso la Palestina, Mosè governò gli esuli e trasmise loro la legge che Dio gli rivelò (probabilmente il Decalogo, in una forma più antica di quella che ci è stata trasmessa, risale all'epoca mosaica), non senza dover combattere tendenze idolatriche. La morte lo colse non appena fu in vista della Terra Promessa; la sua figura sopravvisse nella leggenda e nella tradizione religiosa giudaica sino all'epoca cristiana ed egli è spesso ricordato nel Nuovo Testamento (vedi anchemosaismo). (G. Bouchard, *Mosè*, in *Dizionario...*, 1992, pp. 406-407).

<sup>170</sup> D. M. De Leva, *Il significato occulto della genesi di Mosè*, Roma, 1951; E. Auerbach, *Moses*, Amsterdam, 1953; E. Oswald, *Das Bild des Mose*, Berlino, 1962; H. Schmidt, *Mose, Überlieferung und Geschichte*, Berlino, 1968; L. Alonso Schökel, G. Gutierrez, *La missione di Mosè*, Roma, 1991.

<sup>171</sup> Cfr. scheda n. 7, *infra*.

cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo <sup>172</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo <sup>173</sup>, nell'altare della cappella della Madonna del Carmine e in quello della cappella dell'Immacolata della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>174</sup>, nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Caterina d'Alessandria di Palermo <sup>175</sup>, nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami di Palermo <sup>176</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo <sup>177</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa) <sup>178</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di Bivona (Ag) <sup>179</sup>.

## **RACCOLTA DELLA MANNA<sup>180</sup>**

La manna (ebr. מַן) viene citata nella Torah con riferimento al cibo di cui si nutrì il popolo d'Israele durante il cammino dei quarant'anni nel deserto dopo l'uscita e la liberazione dalla schiavitù in Egitto; la manna iniziò a scendere dal cielo quando il popolo d'Israele stava avvicinandosi al monte Sinai per ricevere la Torah. Secondo la tradizione biblica fu per merito di Mosè che la manna scese dal Cielo per il popolo d'Israele. «E, evaporato lo strato di rugiada, apparì sulla superficie del deserto qualcosa di minuto, di granuloso, fine come brina gelata in terra. A tal vista i figli d'Israele si chiesero l'un l'altro: «Che cos'è questo?» perché non sapevano che cosa fosse. E Mosè disse loro: «Questo è il pane che il Signore vi ha dato per cibo. Ecco ciò che ha prescritto in proposito il Signore: ne raccolga ognuno secondo le proprie necessità, un omer a testa, altrettanto ciascuno secondo il numero delle persone coabitanti nella tenda stessa così ne prenderete». Così fecero i figli d'Israele e ne raccolsero chi più chi meno. Misurarono poi il recipiente del contenuto di un'òmer; ora colui che ne aveva molto non ne ebbe in superfluo e colui che ne aveva raccolto in quantità minima

---

<sup>172</sup> Cfr. scheda n. 19, *infra*.

<sup>173</sup> Cfr. scheda n. 18, *infra*.

<sup>174</sup> Cfr. schede nn. 14, 26, *infra*.

<sup>175</sup> Cfr. scheda n. 13, *infra*.

<sup>176</sup> Cfr. scheda n. 16, *infra*.

<sup>177</sup> Cfr. scheda n. 30, *infra*.

<sup>178</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*.

<sup>179</sup> Cfr. scheda n. 28, *infra*.

<sup>180</sup> V. Gatti, *Manna*, in *Grande Enciclopedia...*, vol. 2, 1997, p. 310.

non ne ebbe in penuria; ciascuno insomma aveva raccolto in proporzione delle proprie necessità» (Esodo 16, 16-18).

Nel Libro dell'Esodo della Bibbia Ebraica vi sono altre allusioni alla manna ma è soprattutto nella tradizione orale come nel Talmud, poi messa per iscritto, la maggior presenza di commenti in merito ad essa. Nella Torah è paragonata ad una pietra di cristallo, al *coriandolo bianco* e ad una *frittella cotta nel miele*; si racconta che *il miele è 1/60 della manna*, e per miele si può intendere anche il dattero o la sostanza più dolce che ad esempio si forma nei fichi. La manna compariva come un granello o come un coriandolo dopo che lo strato di rugiada si scioglieva: si doveva raccoglierla immediatamente per evitare che anch'essa si sciogliesse.

La più antica rappresentazione della manna si ritrova a Roma, presso le catacombe San Ciriaco (sulla Via Ostiense al settimo miglio). Risale al IV secolo d.C. e raffigura la deposizione di una ciotola di manna nell'Arca dell'Alleanza <sup>181</sup>.

Negli altari esaminati questa scena si ritrova nell'altare della cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo <sup>182</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo <sup>183</sup>, nell'altare della cappella dell'Immacolata della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>184</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di Bivona (Ag) <sup>185</sup>.

## **IL SERPENTE DI BRONZO** <sup>186</sup>

La Bibbia racconta che tutto iniziò quando Mosè per convincere il Faraone che le sue parole venivano da Dio, buttò per terra il bastone del fratello di Aronne e questo si trasformò in serpente. Il Faraone dunque chiamò i suoi maghi che ripeterono l'incantesimo, ma, a prova della superiorità del Dio di

---

<sup>181</sup> V. Gatti, *Manna*, in *Grande Enciclopedia...*, vol. 2, 1997, p. 310.

<sup>182</sup> Cfr. scheda n. 19, *infra*

<sup>183</sup> Cfr. scheda n. 18, *infra*

<sup>184</sup> Cfr. scheda n. 26, *infra*

<sup>185</sup> Cfr. scheda n. 28, *infra*

<sup>186</sup> J. A. G. Larraya, *Serpente di bronzo*, in *Enciclopedia della Bibbia*, vol. VI, 1971, pp. 413-414; M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, ed it. a cura di G. Ravasi, Cinisello Balsamo 1990, p. 190.

Mosè, il serpente del patriarca mangiò i serpenti dei maghi del Faraone. L'aspetto riguardante il bastone magico ha poi generato molte leggende creando un proprio filone. Il serpente invece ritorna nella Bibbia quando Dio, in seguito alle lamentele per la durezza del viaggio nel deserto, manda fra gli Israeliti dei serpenti velenosi che mietono numerose vittime. Il popolo pentito si rivolge allora a Mosè affinché pregasse il Signore di allontanare i serpenti. Dopo che Mosè ebbe pregato, Dio gli ordina di forgiare un serpente di bronzo e di collocarlo in vista del popolo: chiunque fosse stato morsicato dai serpenti velenosi, si sarebbe potuto salvare solo guardando verso il serpente di Mosè.

«Poi i figli di Israele partirono dal monte Hor, dirigendosi verso il Mar Rosso, per fare il giro del paese di Edom; e il popolo si scoraggiò a motivo del viaggio. Il popolo quindi parlò contro Dio e contro Mosè, dicendo: “Perché ci avete fatti uscire dall’Egitto per farci morire in questo deserto? Poiché qui non c’è né pane né acqua e siamo nauseati di questo miserabile cibo”. Allora il Signore mandò fra il popolo dei serpenti ardenti i quali mordevano la gente, e molti Israeliti morirono. Così il popolo venne da Mosè e disse: “Abbiamo peccato, perché abbiamo parlato contro il Signore e contro di te; prega il Signore che allontani da noi questi serpenti”. E Mosè pregò per il popolo » (Numeri 21, 4-9).

«E come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che il Figlio dell'uomo sia innalzato» (Giovanni 3, 14).

Se non ci fosse stato questo riferimento, il fatto del serpente nel deserto non avrebbe mai potuto assumere significati diversi da un semplice incidente di percorso. Nessuno avrebbe mai potuto collegare quell'avvenimento con la morte di Gesù di Nazareth né desumere da esso presagi e significati che non fossero quelli immediatamente recepibili, conseguenti ad un atto di ribellione. Qual era la situazione del popolo ebraico in quel tempo? Dapprima Maria, sorella di Mosè, poi Aronne, loro fratello, erano morti. Si andava così assottigliando il gruppo dirigente che aveva condotto il popolo ebraico fuori dall’Egitto in un lungo esodo verso la Terra Promessa. Davanti al popolo si prospettava però un lungo e duro periodo di difficoltà. La Terra Promessa, che non era mai stata tanto vicina, si allontanava perché dieci dei dodici esploratori inviati da Mosè erano piuttosto scettici sul successo di un eventuale attacco. Dio aveva stabilito che il suo popolo vagasse per quarant’anni nel deserto prima che potesse mettere piede nella Terra Promessa. Israele si avviava quindi a vivere nel deserto una lunga avventura di dolori e di sofferenze. Non mancarono naturalmente le continue lamentele da

parte del popolo a causa del pane e dell'acqua che scarseggiavano. A Mosè stesso, a causa di una sua esitazione a Meriba, venne precluso l'ingresso nella Terra Promessa. I mugugni e le contestazioni del popolo erano ormai giunte ad un livello tale che Dio stesso si vide costretto a punire il popolo per la sua scarsa fiducia nella provvidenza divina, mandando dei serpenti velenosi a mordere la gente. Sembrava un flagello inarrestabile, ma il popolo era consapevole che esso era la conseguenza della sua ribellione. Allora chiese a Mosè di intercedere presso l'Eterno perché tale flagello fosse arrestato. Dio, sensibile come sempre al richiamo del ravvedimento del suo popolo, ordinò a Mosè di costruire un serpente di rame e di innalzarlo bene in alto su un'antenna, in modo che potesse essere chiaramente visibile a tutti. Chiunque fosse stato morso dai serpenti velenosi avrebbe ottenuto la guarigione guardando verso il serpente di rame. Quello che colpisce in questo episodio è il fatto che in fin dei conti Dio non chiedeva molto agli Israeliti, non chiedeva preghiere né particolari devozioni, ma soltanto di sollevare lo sguardo in alto verso il serpente, il minimo indispensabile. Eppure ci saranno stati senz'altro coloro che si saranno rifiutati di guardare il serpente perché non credevano di poter ottenere con questo la loro guarigione. In questo episodio però non va certamente presa in considerazione l'eccentricità di coloro che si rifiutarono di guardare il serpente, ma va sottolineata piuttosto l'atteggiamento di remissività di coloro che lo fecero. Possiamo senz'altro essere certi che i colpiti dal flagello dei serpenti trovarono requie e guarigione guardando il serpente, perché tutta la storia della salvezza ci dice che Dio è fedele e mantiene le sue promesse.

La scena è visibile nell'altare della cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo <sup>187</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo <sup>188</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa) <sup>189</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo <sup>190</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di Bivona (Ag) <sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> Cfr. scheda n. 19, *infra*

<sup>188</sup> Cfr. scheda n. 18, *infra*

<sup>189</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*

<sup>190</sup> Cfr. scheda n. 30, *infra*

<sup>191</sup> Cfr. scheda n. 28, *infra*

## IL MIRACOLO DELL'ACQUA DALLA ROCCIA <sup>192</sup>

Nella marcia d'Israele nel deserto si riaffaccia l'incubo della sete e, con essa, la tentazione alla ribellione contro Mosè e il Signore, un tema costante che avremo occasione di incontrare a più riprese e che si trasformerà in lezione anche per le generazioni successive dell'Israele biblico. Siamo sempre nel deserto di Sin, nella località di Refidim, forse nell'area meridionale della penisola sinaitica. In quei giorni, il popolo soffriva la sete per mancanza di acqua; il popolo mormorò contro Mosè e disse: «Perché ci hai fatti uscire dall'Egitto per far morire di sete noi, i nostri figli e il nostro bestiame? Allora Mosè invocò l'aiuto del Signore, dicendo: Che farò io per questo popolo? Ancora un poco e mi lapideranno! Il Signore disse a Mosè: “Passa davanti al popolo e prendi con te alcuni anziani di Israele. Prendi in mano il bastone con cui hai percosso il Nilo, e va! Ecco, io starò davanti a te sulla roccia, sull'Oreb; tu batterai sulla roccia: ne uscirà acqua e il popolo berrà”. Mosè così fece sotto gli occhi degli anziani d'Israele. Si chiamò quel luogo Massa e Meriba, a causa della protesta degli Israeliti e perché misero alla prova il Signore, dicendo: “Il Signore è in mezzo a noi sì o no?”» (Esodo 17, 3-7). L'uscita dall'Egitto, anziché come atto liberatorio, viene vista paradossalmente come un atto di morte. Mosè, consapevole della durezza della prova a cui è sottoposto il suo popolo assetato e della sua esasperazione che lo può spingere a reazioni inconsulte, si rivolge a Dio, il quale risponde ancora una volta col suo amore. Il bastone di Mosè, quasi fosse quello di uno straordinario raddomante, farà sprizzare una sorgente dalla roccia così da dissetare Israele. È curioso notare che Paolo, riprendendo una tradizione giudaica, immagina che questa rupe da cui era scaturita l'acqua abbia accompagnato Israele nel suo pellegrinaggio nel deserto: essa era per l'Apostolo simbolo di Cristo, fonte d'acqua viva (1Corinzi 10,4). L'evento clamoroso dell'acqua sgorgata dalla roccia si conclude con una delle numerose spiegazioni di nomi di località che abbiamo incontrato nella Bibbia: quel luogo si chiamerà Massa, cioè “tentazione”, “prova”, e Meriba, ossia “lite”, perché qui Israele aveva dubitato della vicinanza del Signore al suo popolo. Questo racconto si ritrova in un bassorilievo della predella dell'altare maggiore della chiesa di S.

---

<sup>192</sup> B. Ubach, *Refidim*, in *Enciclopedia...*, vol. V, 1971, pp. 1214-1215.



Antonio da Padova <sup>193</sup> e nel paliotto dell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Maria di Gesù di Palermo <sup>194</sup>.

## IL TRASPORTO DELL'UVA DI CANAAN <sup>195</sup>

Il racconto è tratto dal libro dei Numeri e narra dei due esploratori di ritorno dalla terra di Canaan, che portano insieme un'asta da cui pende il grappolo d'uva, che essi accompagnano col frutto del melograno e il fico: «Giunsero fino alla valle di Escol, dove tagliarono un tralcio con un grappolo d'uva, che portarono in due con una stanga, e presero anche melagrane e fichi» (Num 13,23). Nell'asta, i Padri della Chiesa hanno voluto vedere il legno della Croce, da cui pende Cristo: «*Figura Christi pendentis in ligno*» <sup>196</sup>, mentre nei due portatori, uniti e separati da quel legno, hanno riconosciuto Israele e la Chiesa: «*Subvectantes phalanguam, duorum populorum figuram ostendebant, unum priorem, scilicet vestrum, terga Christum dantem, alium posteriorem, racemum respicientem, scilicet noster populus intelligitur*» <sup>197</sup>. In quanto essi marciano l'un dietro l'altro, chi precede guarda solo davanti a sé ed è perciò figura d'Israele, popolo della speranza e dell'attesa delle cose venienti e nuove, assicurate dalla promessa di Dio; chi viene dietro vede, invece, colui che gli sta davanti e l'orizzonte da questi abbracciato attraverso il grappolo appeso al legno ed è perciò figura della Chiesa, che ha in Cristo crocefisso la chiave di lettura anche dell'antico Israele e della promessa fatta ai padri. Col mostrare la differenza, l'immagine afferma non di meno la continuità che esiste fra i due popoli, non solo per il legame dell'unica asta che entrambi gli esploratori sostengono, ma anche per l'orizzonte comune cui si rivolge il loro sguardo.

---

<sup>193</sup> Cfr. scheda n. 30, *infra*.

<sup>194</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 206.

<sup>195</sup> *Israele e la Chiesa: i due esploratori della Terra promessa. Per una teologia cristiana dell'ebraismo*, relazione di Bruno Forte (4 novembre 2004) al convegno "La Chiesa Cattolica e l'Ebraismo dal Vaticano II ad oggi" (19 ottobre 2004-25 gennaio 2005), Roma Pontificia Università Gregoriana.

<sup>196</sup> H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, 3, Paris 1914, pp. 169s.; C. Leonardi, *Ampelos: il simbolo della Vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma 1947, 149-163.

<sup>197</sup> H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie...*, 3, Paris 1914, pp. 169s.

Questo episodio si trova in due bassorilievi collocati negli altari maggiori dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami e della chiesa di S. Francesco di Paola di Palermo <sup>198</sup>.

### **MELCHISEDEC** <sup>199</sup>

Il libro della Genesi (14,18-20) cita questo misterioso personaggio, vissuto verso il secondo millennio avanti Cristo, re cananeo di Salem, nome arcaico della futura città di Gerusalemme e capitale del re Davide, ed al tempo stesso sacerdote della divinità locale el-'eljòn, cioè "Dio altissimo". Mentre Abramo stava tornando da una vittoriosa battaglia ecco farsi avanti una maestosa figura di re, che era anche sacerdote: Melchisedec (parola ebraica: re della giustizia). «Intanto, Melchisedec, re di Salem, offrì pane e vino: era sacerdote del Dio altissimo e benedisse Abram con queste parole: Sia benedetto Abram dal Dio altissimo, creatore del cielo e della terra, e benedetto sia il Dio altissimo, che ti ha messo in mano i tuoi nemici. Abram gli diede la decima di tutto» (Gen 14, 18-20). È figura di Gesù, del suo sacerdozio eterno: «Tu sei Sacerdote per sempre al modo di Melchisedec» (Sal 110, 4). Il sacrificio di Melchisedec prefigura ciò che fece Gesù nell'Ultima Cena e quello che fa il sacerdote nella S. Messa. Infatti nella Messa il celebrante offre in sacrificio il Corpo e il Sangue di Gesù presente sotto le specie del pane e del vino. Melchisedec viene raffigurato di solito in abiti sacerdotali davanti ad un altare, dove sono poggiati il pane e il vino, nell'atto di offrirli ad Abramo che si trova semingocchiato, come risulta nei bassorilievi dell'altare maggiore e dell'altare della cappella della Madonna del Carmelo nella chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>200</sup> e nell'altare maggiore della chiesa Madre di Canicattì (Ag) <sup>201</sup>.

### **ACHIMELECH** <sup>202</sup>

Figlio di Achitub, padre di Abiatar. Secondo 1Sam 21,1-7, Davide recatosi a Nob si rivolse al sommo sacerdote Achimelec per chiedergli qualcosa da mangiare per sé e per i suoi compagni: «Dammi cinque pani, se li hai a portata di

---

<sup>198</sup> Cfr. schede nn. 16, 20, infra.

<sup>199</sup> G. Girardet, *Melchisedec*, in *Dizionario...*, 1992, p. 388.

<sup>200</sup> Cfr. schede nn. 14, 26, infra.

<sup>201</sup> Cfr. scheda n. 33, infra.

<sup>202</sup> J. A. G. Larraya, *Abimelek*, in *Enciclopedia...*, vol. I, 1969, pp. 238-239.

mano, o quello che hai». Achimelec, che in quel momento non disponeva di provviste, gli offrì il pane dedicato a Dio, cioè, i dodici pani posti nel santuario, che venivano rinnovati ogni settimana e che, secondo Lv 24,9, erano riservati esclusivamente ai sacerdoti (Aronne e i suoi discendenti), che dovevano mangiarli in luogo sacro.

La scena dell'offerta dei pani sacri a Davide si trova nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Caterina d'Alessandria di Palermo <sup>203</sup> e nell'altare maggiore della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>204</sup>.

## AGNUS DEI <sup>205</sup>

L'immagine dell'Agnello di Dio trova la sua origine prima nel culto dell'Antico Testamento e anzitutto nell'agnello pasquale degli Ebrei, «senza difetto, maschio, nato nell'anno» (Esodo 12,5) il cui sangue, posto sugli stipiti delle porte, salverà dall'Angelo della Morte ed anche nel sacrificio quotidiano dell'agnello al mattino e al tramonto (Esodo 29,38-39). In questi culti ebraici i cristiani leggono la prefigurazione simbolica del Messia, l'Agnello Immacolato il cui sangue salva dalla morte e il cui sacrificio è perenne. L'immagine dell'agnello di Dio fu applicata dal profeta Isaia alla misteriosa figura del servo di JHWH (cfr. Is 53, 7-12). Gli ebrei interpretano perlopiù questa figura come un simbolo del popolo di Israele, anche se essa è stata interpretata anche come una profezia messianica. L'applicazione di questa profezia a Gesù, identificandolo quindi col Messia, è proclamata da Giovanni Battista secondo la narrazione del vangelo secondo Giovanni: «*Ecce Agnus Dei, ecce Qui tollit peccatum mundi*» (Giovanni 1,29). La formula liturgica nasce proprio da queste parole con l'aggiunta della supplica dei due ciechi del vangelo di Matteo: «*Miserere nobis, fili David*» (Matteo 9,27) <sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> Cfr. scheda n. 13, infra.

<sup>204</sup> Cfr. scheda n. 24, infra.

<sup>205</sup> M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, ed it. a cura di G. Ravasi, Cinisello Balsamo 1990, pp. 6-8; E. Bianchi, *L'Apocalisse di Giovanni. Commento esegetico spirituale*, 2000; M. Adinolfi, *Apocalisse. Testo, simboli e visioni*, 2001; U. Vanni, *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*, Bologna 1998; M. C. Di Natale, *Agnus Dei*, in *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, a cura di T. Verdon, catalogo della mostra (Caserta, Scuderie Juvarriane della Reggia, 1 aprile-1 agosto 2010), Milano 2010, pp. 155-160.

<sup>206</sup> H. Petri, *Agnello di Dio*, in *Grande Enciclopedia...*, vol. 1, 1997, p. 24; C. Scordato, *San Giorgio in Kemonia, il programma iconografico* in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009 pp. 134-135.

All'ideale di purezza immacolata, virtù, espiatione e sacrificio eucaristico, il Battista aggiunge quello della universalità dello scopo: "Colui che toglie i peccati del mondo", e non solo quelli di Israele. Dal Battista, Giovanni Evangelista colse la pienezza del simbolismo e lo ripeté nel quarto e quinto capitolo dell'Apocalisse, l'altro grande libro giovanneo. In esso vi sono ventotto riferimenti all'Agnello <sup>207</sup>.

La figura di Gesù Cristo viene descritta nell'Apocalisse in vario modo. Nei primi capitoli, quelli riguardanti le lettere alle sette chiese, viene definito "uno simile a figlio di uomo" (1,13) per identificarlo col personaggio messianico comparso al profeta Daniele (cfr. Dn 7, 13-14 e Dn 10, 4-6). I suoi attributi, che sono gli stessi del personaggio di Daniele, coincidono in parte con quelli divini in Ezechiele (cfr. Ez 1, 26-27 e Ez 8, 1-2). Essi sono simboli: di sacerdozio (rappresentato dalla veste fino ai piedi e dalla fascia all'altezza del petto, che secondo Giuseppe Flavio erano caratteristici del sommo sacerdote); regalità (fascia d'oro); eternità (capelli bianchi, cfr. Dn 7, 9); potenza soprannaturale (occhi fiammeggianti, piedi di bronzo infuocato, voce fragorosa come in Dn 10, 4-6). Egli tiene le sette chiese in suo potere (mano destra) e dalla sua bocca esce la parola di Dio, affilata come una spada a doppio taglio (cfr. Lettera agli Ebrei 4, 12). All'inizio di ciascuna delle sette lettere si ritrova l'uno o l'altro di questi attributi, adattati alla situazione particolare delle chiese.

Il simbolo più tipico con cui l'Apocalisse descrive Gesù Cristo è quello di agnello. Al cap. 5 vi è la seguente descrizione: «Vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi» (5,6). Porta i segni del supplizio, ma è in piedi, vincitore della morte. La sua posizione centrale "in mezzo al trono" lo associa a Dio. Alla destra di Dio c'è un rotolo scritto davanti e dietro, su tutto lo spazio disponibile, e chiuso con sette sigilli, che sottolineano l'inaccessibilità del suo contenuto. «E vidi nella mano destra di Colui che era assiso sul trono un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli. Vidi un angelo forte che proclamava a gran voce: «Chi è degno di aprire il libro e scioglierne i sigilli?». Ma nessuno né in cielo, né in terra, né sotto

---

<sup>207</sup> Apocalisse V, 6, 8, 12, 13; VI, 1, 16; VII, 9, 10, 14, 17; XIV, 1, 4, 10; XV, 3; XVII, 14; XIX, 7, 9; XXI, 9, 14, 22, 23, 27; XXII, 1, 3, 14.

terra era in grado di aprire il libro e di leggerlo. Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo. Uno dei vegliardi mi disse: «Non piangere più; ha vinto il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli». (Ap. 5, 1-5). Esso contiene tutta la storia e ne custodisce il significato; contiene quindi il senso della vita di ogni uomo. I sigilli potranno essere spezzati, uno ad uno, ma solo da Gesù Cristo. «Tu sei degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli»: prendere il libro, cioè assumere tutta la storia umana (uomini di ogni razza, lingua, popolo e nazione) e darle un senso. Solo Gesù, perché Dio (cioè trascendente) e uomo può rivelarne la portata e lo sbocco ultimo. In conclusione, la visione afferma che Gesù è al centro della storia <sup>208</sup>.

L'immagine dell'agnello mistico compare in monili d'oro del XVII secolo nel Tesoro della Madonna di Trapani del santuario dell'Annunziata, oggi al Museo Regionale Pepoli <sup>209</sup> e nello sportello di tabernacolo in argento sbalzato, di argentiere palermitano del 1759 del Museo Diocesano di Caltanissetta <sup>210</sup>. Nelle opere qui esaminate ritroviamo l'*Agnus Dei* nell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini di Palermo <sup>211</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Matteo di Palermo <sup>212</sup>, nell'altare della cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo <sup>213</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco Saverio di Palermo <sup>214</sup>, nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami di Palermo <sup>215</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa) <sup>216</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre <sup>217</sup> e in quello della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>218</sup>.

---

<sup>208</sup> M. Vitella, *Le opere d'arte...*, in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p.59.

<sup>209</sup> M. C. Di Natale, schede I,3, I,4, I,5 in *Il tesoro nascosto: Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, a cura di M. C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1995, pp. 99-102.

<sup>210</sup> G. Bongiovanni, scheda II,190 in *Ori e argenti di Sicilia...*, 1989, pp. 316-317.

<sup>211</sup> Cfr. Scheda n. 1, *infra*.

<sup>212</sup> Cfr. Scheda n. 7, *infra*.

<sup>213</sup> Cfr. Scheda n. 19, *infra*.

<sup>214</sup> Cfr. Scheda n. 8, *infra*.

<sup>215</sup> Cfr. Scheda n. 16, *infra*.

<sup>216</sup> Cfr. Scheda n. 17, *infra*.

## IL SACRIFICIO DI ISACCO <sup>219</sup>

Il sacrificio di Isacco da parte di Abramo è stato un vero e proprio pomo della discordia nella storia recente della ricerca biblica. Con l'Illuminismo il sacrificio di Isacco è stato spesso visto come azione immorale. Ma tale giudizio negativo era per lo più basato su interpretazioni del sacrificio di Abramo che non tengono conto del contesto. Nel modo in cui Genesi 22 viene interpretato come parte del testo canonico dell'Antico Testamento soltanto o dell'Antico e Nuovo Testamento insieme, in varie tradizioni religiose, i versi non presentano a questo proposito alcun problema insolubile.

Ci sono tre categorie generali la cui pertinenza sembra essere utile in una breve discussione sulle implicazioni di Genesi 22,1-18 nel testo canonico dell'Antico Testamento: 1) l'alleanza; 2) il sacrificio; 3) la fede. Prese insieme, queste tre categorie permettono di entrare nel testo in modo appropriato.

### *L' alleanza*

Per capire bene il sacrificio di Isacco da parte di Abramo è molto importante tener conto del ruolo dell'alleanza nel testo canonico. Genesi 22,1 afferma che Dio "mette alla prova" (ebr.: *nsh*, gr.: *peirazein*) Abramo. Cioè, Dio prepara una prova per verificare se il suo figlio è "fedele" (ebr.: *n'mn*, gr. *pistos*). Il testo di Genesi 22 è il culmine di una progressione che consiste in una chiamata, una promessa, e un'alleanza con giuramento. La chiamata si trova in Genesi 12,1-3, ed è composta di tre elementi che comportano ciascuno una benedizione: 1) una benedizione che riguarda una terra e una nazione (12,1-2a), 2) una benedizione che riguarda una dinastia (12,2b), e 3) una benedizione che riguarda il mondo intero (12,3 insieme con 12,2). Queste tre benedizioni sembrano corrispondere ai tre episodi di alleanza nei capitoli 15, 17 e 22 della Genesi. In Genesi 15 l'episodio con la divisione degli animali indica un'alleanza nella quale i discendenti di Abramo vivranno come nazione in una terra stabilita. In Genesi 17 l'enfasi viene posta sul "nome" di Abramo che sarà reso grande: si tratta cioè di una dinastia. E in Genesi 22,16-18, il punto culminante, si tratta di una

---

<sup>217</sup> Cfr. Scheda n. 28, *infra*.

<sup>218</sup> Cfr. Scheda n. 24, *infra*.

<sup>219</sup> R. W. L. Moberly, *The Bible, Theology and Faith: a study of Abraham and Jesus*, Cambridge 2000, pp. 71-72.

benedizione per tutte le nazioni. Genesi 22,1-18 può essere quindi visto come il punto culminante della vita di Abramo, così come viene presentata nel testo canonico della Sacra Scrittura. Dopo questo episodio, Abramo compare nella narrazione soltanto in relazione alla morte di Sara (Genesi 23) e al matrimonio di Isacco (Genesi 24). La sua vita e il suo destino considerati nei suoi rapporti con Dio, sono delineati in Genesi 22. Il giuramento di Dio fatto ad Abramo in Genesi 22 può essere considerato il punto culminante e conclusivo di tutta questa serie di episodi che toccano l'alleanza. Il giuramento, incorpora, per così dire, il risultato positivo della prova di Abramo nella benedizione data a tutte le nazioni, in modo tale che la fede di Abramo ormai fa parte del destino della sua discendenza. Il contesto di alleanza in Genesi 22 è fondamentale per capire il significato del brano. Si tratta, cioè, della prova della fede di Abramo nel Dio dell'alleanza e nella fedeltà di questo Dio nel concedere le benedizioni promesse, nonostante l'evidente contraddizione fra queste promesse e l'ordine di uccidere Isacco. Inoltre, Abramo era sicuramente consapevole che si trattava di una prova, che si trovava di fronte a un dilemma cruciale in cui era secondario il suo affetto filiale. Ad essere in gioco era il senso di un'esistenza centrata su Dio non soltanto per Abramo stesso, ma anche per Isacco e per tutti coloro che dovevano dipendere da lui nei loro rapporti con Dio. In altre parole: il comando di Dio ad Abramo di sacrificare il figlio Isacco era una questione della massima importanza, sia per Abramo sia per Dio stesso. Che il comando di Dio ad Abramo fosse una questione seria per Dio stesso così come per Abramo non è stato forse notato abbastanza. Quando infatti Dio dà il comando ad Abramo, implicitamente mette a rischio tutto il progetto della sua alleanza con lui. Dal punto di vista narrativo Dio sta aspettando il risultato della reazione libera di Abramo a tale prova: un rifiuto di Abramo di sacrificare Isacco avrebbe indicato che Abramo non aveva superato la prova della sua fede. Di conseguenza, il progetto di alleanza e tutti gli aspetti connessi erano presumibilmente destinati al fallimento, e la storia della salvezza avrebbe dovuto subire una svolta radicale.

### *Il sacrificio*

Una seconda grande prospettiva a partire dalla quale Genesi 22 deve essere interpretato è quella del sacrificio. C'è qui una connessione tra sacrificio e il luogo in cui si svolge l'azione di Genesi 22. C'è fondato motivo di identificare il luogo (ebr.: *mryb* – “Moria”) menzionato nel versetto 2 con Gerusalemme. Se quest'interpretazione è vera, allora Genesi 22 diventa il testo fondamentale dell'Antico Testamento per capire il sacrificio di animali come praticato nel

tempio di Gerusalemme. Inoltre, questo spiegherebbe perché il Pentateuco parli così poco del significato di tali sacrifici. Il tipo principale di sacrificio indicato nei libri del Levitico e del Deuteronomio è l'olocausto (ebr.: *'lh*, gr.: *olokaustôma, olokauston*). Questo tipo di sacrificio è precisamente quello che Dio chiede ad Abramo per Isacco, e quello che Abramo effettivamente compie con l'ariete alla fine del racconto (Genesi 22,2.13). La categoria del sacrificio nell'interpretazione di Genesi 22 non ha sempre ricevuto la rilevanza che merita. Questa mancanza d'attenzione all'aspetto di sacrificio distorce l'esegesi del capitolo che deve aver guidato generazioni di fedeli lettori israeliti. Inoltre, questa mancanza distorce la possibile pertinenza che Genesi 22 deve avere per il lettore contemporaneo del testo canonico. Mostrando esattamente come il sacrificio possa avere influenza sull'esistenza umana come personificata in Abramo, Genesi 22 è di cruciale importanza per capire la rivelazione di Dio nella Bibbia.

### *La fede*

Le prospettive riguardanti alleanza e sacrificio indicano la centralità della fede nella risposta di Abramo a Dio. Alleanza e sacrificio trovano il loro centro in Dio così come egli si manifesta ad Abramo (alleanza) e come Abramo risponde al comando di Dio (sacrificio). Ciò che motiva Abramo è la fede. Aver fede significa considerare Dio come affidabile (ebr.: *h'myn*, gr.: *pistenein*), avere fiducia in lui, credere che egli manterrà i suoi impegni e onorerà i suoi doveri. Siccome la fede di Abramo era basata sulla sua alleanza con Dio, egli era consapevole di ciò che era in gioco, e sapeva non soltanto ciò che Dio si aspettava da lui (ubbidienza) ma anche ciò che Dio si aspettava da se stesso (compimento delle promesse): la sua fede era una specie di conoscenza. Ciascuno dei due conosceva i doveri di se stesso e dell'altro. È grazie a questa conoscenza che Abramo poteva resistere alla prova che Dio aveva preparato per lui: Abramo *sapeva* che Dio in qualche maniera avrebbe provveduto alla soluzione di quello che, al di fuori del contesto di fede, era un problema insolubile. In altre parole, le parole di Genesi 22,8 ("Dio stesso provvederà un agnello per l'olocausto") devono essere intese non come quelle ansiose di un padre sconvolto, indirizzate ad un figlio perplesso, ma come espressione di una certezza basata sulla fede. Quindi nel ricercare la pertinenza di Genesi 22 per il lettore di oggi, la fede è l'elemento più importante. Essa fornisce le basi per il significato religioso del testo originale e per l'importanza di quel testo per il lettore di oggi o per il lettore di ogni tempo. Di conseguenza, qualsiasi tentativo



di interpretare Genesi 22, se vuole affrontare la pertinenza del testo per il mondo contemporaneo, deve basarsi sulla fede di Abramo.

L'immagine del Sacrificio di Isacco si ritrova nell'altare maggiore della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>220</sup>, nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Caterina d'Alessandria di Palermo <sup>221</sup>, nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami di Palermo <sup>222</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa) <sup>223</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di S. Giorgio in Kemonia di Palermo <sup>224</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di Valledolmo (Pa) <sup>225</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>226</sup>, nell'altare della cappella della Madonna della Pace della chiesa Madre di Naro (Ag) <sup>227</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di Canicattì (Ag) <sup>228</sup>.

## **IL PROFETA ELIA, PADRE DEL CARMELO** <sup>229</sup>

Elia è il profeta del Dio vivente: il suo nome stesso, che significa: “Jhwh è Dio”, è il vero programma della sua vita. È davvero uno dei più grandi uomini dell'Antico Testamento: l'uomo che sta alla presenza del suo Dio. Lo zelo (cioè l'ardore) è il tratto essenziale della sua fisionomia e il suo simbolo il fuoco (Siracide 48, 1). Porta un messaggio molto rivoluzionario e originale, che si comprenderà meglio però alla conclusione della sua stessa vicenda. Il racconto biblico lo fa apparire, più di una volta, quasi all'improvviso, come una folgore, per trasmettere la parola di Dio. Deve tornare, per riprendere l'antica fiducia, all'Oreb, alle sorgenti della pura fede. Non si sente migliore dei suoi Padri e chiede al suo Dio di farlo morire. Si addormenta sotto un ginepro. Un angelo lo

---

<sup>220</sup> Cfr. scheda n. 14, *infra*.

<sup>221</sup> Cfr. scheda n. 13, *infra*.

<sup>222</sup> Cfr. scheda n. 16, *infra*.

<sup>223</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*.

<sup>224</sup> Cfr. scheda n. 22, *infra*.

<sup>225</sup> Cfr. scheda n. 31, *infra*.

<sup>226</sup> Cfr. scheda n. 24, *infra*.

<sup>227</sup> Cfr. scheda n. 25, *infra*.

<sup>228</sup> Cfr. scheda n. 33, *infra*.

<sup>229</sup> G. Bouchard, *Elia*, in *Dizionario...*, 1992, p. 200.

sveglia e gli ordina di alzarsi e di mangiare. Elia, con il pane offertogli e con l'acqua dell'orcio che gli è posto dinanzi, riesce a riprendere forza e a rimettersi in cammino. Andrà così fino all'Oreb, attraversando per quaranta giorni e quaranta notti il deserto, misteriosamente incoraggiato e nutrito. Se prima Elia si era mostrato come l'eroe che combatte per Dio, da questo momento egli, ritraendosi nel deserto, si immedesima con la Parola di Dio. Vuole attendere che Dio gli si manifesti, prima che egli stesso parli. Lo stile letterario esprime a questo punto la nuova esperienza di Dio: è essenziale, sobrio, scarno. Elia si rifugia in una caverna, sulla cima del monte. Probabilmente pensa, come Mosè, di incontrarsi con Dio. Ma Dio non gli si mostra né nel vento forte, né nella tempesta, né nel fuoco, con tutti i suoi fenomeni impressionanti. Egli allora si copre col mantello ed esce, fermandosi all'ingresso della caverna. Siamo in un clima che sottolinea la trascendenza: l'ebraico esprime la forte esperienza che Elia fa di Dio con queste parole: “qol demamah daqqa”, ossia una “voce di silenzio svuotato”; sono parole difficili da interpretare che indicano la sua profonda estasi. Parlano di un silenzio, che non è il silenzio che si ha perché mancano i suoni, ma di un silenzio cercato, che parla di ricerca, che non viene da sé. Di un silenzio perciò “procurato”. Elia arriva così ad una conoscenza più reale di quel Dio, alla cui presenza vive, che è tale da cambiare la sua persona, da renderlo diverso, veramente “uomo di Dio”. Egli, dopo la crisi e la dura prova, si rivela d'ora in poi il vero contemplativo, il primo monaco, padre dei futuri monaci, che conosce in questa “voce di silenzio svuotato” qualcosa di più profondo e vero della realtà divina. E ne rimane letteralmente trasformato. Il suo incontro è portatore di intimità, di profondo silenzio, di forza: Elia diventerà l'uomo umile, che si nasconde dietro la Parola di Dio. Questo fatto è il segno evidente dell'importanza che l'esperienza dell'Oreb ha avuto per la sua vita. C'è qui una rivelazione nuova del volto di Dio, inattesa. Elia, mettendosi nelle mani di questo Dio, da ora in poi dovrà cambiare vita: non agirà più come prima in virtù della sua volontà, ma aspetterà che veramente il Signore gli parli, facendo solo così la Sua volontà. Un angelo gli affida una triplice investitura: di Hazael come Re di Damasco, di Jehu come Re d'Israele, di Eliseo come profeta. Così ha termine il grande incontro.

La scena del miracolo del profeta Elia si ritrova nell'altare maggiore della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>230</sup>, nell'altare maggiore della chiesa Madre di

---

<sup>230</sup> Cfr. scheda n. 14, *infra*.

Valledolmo (Pa) <sup>231</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>232</sup>.

## PERSONAGGI E STORIE DEL NUOVO TESTAMENTO

### L'ULTIMA CENA <sup>233</sup>

Ultima Cena è il nome con il quale nella religione cristiana si indica solitamente la cena di Gesù con gli apostoli durante la pasqua ebraica, precedente la sua morte. Si tenne nel luogo detto del Cenacolo. Raccontano l'ultima cena di Gesù i tre vangeli sinottici contenuti nel Nuovo Testamento: Matteo 26,26-29, Marco 14,22-25, Luca 22,15-20. La narra pure Paolo di Tarso nella Prima Lettera ai Corinzi 11,23-26. Secondo quanto dicono i vangeli sinottici, il giovedì mattina i discepoli si presentarono a Gesù e gli chiesero in quale luogo egli volesse celebrare la Pasqua ebraica (Mt 26,17-18; Mc 14,12-13; Lc 22,7). Gesù mandò due discepoli (Luca specifica Pietro e Giovanni (Lc 22,8) in città dicendo loro che avrebbero incontrato lungo la via un uomo con una brocca d'acqua, diretto verso la casa del proprio padrone. I due avrebbero dovuto seguirlo e chiedere al padrone di casa se era possibile per Gesù celebrare la Pasqua nella sua dimora. Terminata la lavanda dei piedi Gesù riprese posto a tavola. Egli occupava senza dubbio il posto più onorifico e gli apostoli avevano dibattuto su chi dovesse sedersi nel posto più vicino a lui. Essendo la tavola a semicerchio, secondo una moda dell'epoca, i divani erano disposti radialmente all'esterno del semicerchio. Gesù occupava dunque il posto centrale al vertice del semicerchio e, a quanto dicono i vangeli, erano Pietro, Giovanni e Giuda Iscariota i commensali più vicini a lui. Alla destra di Gesù stava Pietro, alla sinistra Giovanni, che poteva così appoggiare la testa sul petto del maestro (Gv 13,23-25) e a fianco di Giovanni stava Giuda, abbastanza vicino a Gesù. Questi, mentre gli apostoli continuavano la cena, rivelò che uno di loro l'avrebbe presto tradito. I discepoli, entrati in confusione, chiesero al maestro chi di loro fosse il traditore e per ultimo Giovanni, su consiglio di Pietro, avvicinandosi a lui, gli chiese di mostrarglielo. Ai tempi in cui viveva Gesù si era soliti mettere nel tavolo alcuni vassoi comuni nei quali si intingeva il pane o le erbe amare. Gesù intinse dunque un boccone di pane e lo porse a Giuda Iscariota dicendo: «Quello

---

<sup>231</sup> Cfr. scheda n. 31, *infra*.

<sup>232</sup> Cfr. scheda n. 24, *infra*.

<sup>233</sup> E. J. Schnabel, *Ultima Cena*, in *Grande Enciclopedia...*, vol. 3, 1997, pp. 498-501.

che devi fare, fallo presto» (Gv 13,26-28). Nessuno dei commensali comprese però il significato di tale gesto e Giuda ebbe dunque la possibilità di alzarsi e di andare via (secondo il vangelo di Luca, Giuda esce dal cenacolo subito dopo l'istituzione eucaristica). Mentre la cena continuava, Gesù compì un atto alquanto insolito nel rito pasquale. Prese del pane e dopo aver pronunciato la preghiera di benedizione, lo spezzò e dandolo ai discepoli disse: «Prendete e mangiate. Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me» (Lc 22,19). poco dopo prese un calice colmo di vino e dopo averlo benedetto allo stesso modo disse: «Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati» (Mt 26,27-28; Mc 13,24; Lc 22,20).

Questo gesto sconvolse parecchio gli apostoli che rammentarono l'avvenimento nelle prime comunità cristiane, tanto che San Paolo, nella sua lettera ai Corinzi (1Cor 11,23-29), presentò l'Eucaristia come un rito nel quale il fedele mangiava e beveva davvero il corpo e il sangue di Gesù. Quel gesto, secondo l'apostolo, sarebbe inoltre un collegamento fra l'ultima cena e la successiva passione, essendo in entrambi i momenti il suo corpo donato e il sangue versato.

La scena è presente soltanto nell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco d'Assisi di Naro (Ag)<sup>234</sup>.

## **LA CENA IN EMMAUS**<sup>235</sup>

Cristo risorto si ferma a mangiare con due discepoli, cui apparve sulla via che conduceva al villaggio di Emmaus, e «quando fu a tavola prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Ed ecco si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero» (Lc 24, 13-35). L'apparizione del Risorto ai due discepoli di Emmaus è uno degli episodi più conosciuti del vangelo di Luca. Tutto il lungo racconto è costruito sullo schema di un cammino di andata e ritorno, che si trasforma in un cammino interiore e spirituale: dalla speranza perduta alla speranza ritrovata, dalla tristezza (Lc 24,17) alla gioia (Lc 24,32), dalla Croce come scandalo che impedisce di credere alla Croce come ragione per credere. il gesto che apre loro gli occhi è la frazione del pane, un gesto che riporta la memoria all'indietro, alla vita di Gesù terreno qui riassunto nel ricordo della cena

---

<sup>234</sup> Cfr. scheda n. 32, infra.

<sup>235</sup> R. Riesner, *Emmaus*, in *Grande Enciclopedia...*, vol. 1, 1997, pp. 479-480.

e alla memoria della Croce che è il compimento di quella dedizione. Spezzare il pane e distribuirlo (Lc 24,30) è un gesto riassuntivo che svela l'identità permanente del Signore: del Gesù terreno, del Risorto e del Signore presente nelle comunità.

La scena si ritrova nell'altare maggiore della chiesa di S. Ignazio all'Olivella di Palermo <sup>236</sup>, nell'altare maggiore della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>237</sup>, nell'altare maggiore della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>238</sup>, nell'altare della cappella della Madonna della Pace della chiesa Madre di Naro (Ag) <sup>239</sup>.

## I QUATTRO EVANGELISTI E LORO ICONOGRAFIA

### MATTEO <sup>240</sup>

San Matteo apostolo ed evangelista (nato Levi; Cafarnao?, fine del I secolo a.C. – Etiopia?, metà del I secolo d.C.) , di professione esattore delle tasse, fu chiamato da Gesù ad essere uno dei dodici apostoli. La tradizione cristiana lo riconosce unanimemente quale autore del *Vangelo secondo Matteo*, in cui lo stesso viene chiamato anche Levi o il pubblicano; alcuni autori della moderna critica biblica tuttavia contestano questa identificazione e le opinioni sull'identità dell'autore del *Vangelo secondo Matteo* sono discordanti. A Matteo sono anche tradizionalmente riferiti dei testi apocrifi: il *Vangelo dello pseudo-Matteo*, che parla dell'infanzia di Cristo, e gli *Atti di Matteo* e il *Martirio di Matteo* che ne descrivono la predicazione<sup>241</sup>. San Matteo era anche chiamato Levi, in quanto pubblicano, era membro di una delle categorie più odiate dal popolo ebraico. In effetti a quell'epoca gli esattori delle tasse pagavano in anticipo all'erario romano le tasse del popolo e poi si rifacevano come usurai tartassando la gente. I sacerdoti, per rispettare il primo comandamento, vietavano al popolo ebraico di maneggiare le

---

<sup>236</sup> Cfr. scheda n. 5, *infra*.

<sup>237</sup> Cfr. scheda n. 14, *infra*.

<sup>238</sup> Cfr. scheda n. 24, *infra*.

<sup>239</sup> Cfr. scheda n. 25, *infra*.

<sup>240</sup> P. Cannata, *Matteo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, 1967, pp. 110-145.

<sup>241</sup> P. Cannata, *Matteo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, 1967, pp. 125-145.

monete romane che portavano l'immagine dell'imperatore. I pubblicani erano quindi accusati di essere peccatori perché veneravano l'imperatore. Matteo è il patrono di banchieri, bancari, doganieri, guardie di finanza, cambiavalute, ragionieri, contabili ed esattori. Gesù passò vicino a Levi e gli disse semplicemente *Seguimi* (Marco 2,14). E Matteo, alzatosi, lo seguì. Immediatamente Matteo tenne un banchetto a cui invitò, oltre a Gesù, un gran numero di pubblicani e altri pubblici peccatori. Il riferimento a un riscossore di imposte a Cafarnao, di nome Levi, compare anche in Luca 5,27. Gesù lo scelse come membro del gruppo dei dodici apostoli, e come tale appare nelle tre liste che hanno tramandato i tre vangeli sinottici: Matteo 10,3; Marco 3,18; Luca 6,15. Il suo nome appare anche in Atti 1,13, dove si menzionano gli apostoli che costituiscono la timorosa comunità sopravvissuta alla morte di Gesù.

## MARCO <sup>242</sup>

San Marco evangelista (in ebraico מרְקוּס, in greco Μάρκος; Palestina, circa 20 – Alessandria, seconda metà del I secolo d.C.) fu discepolo dell'apostolo Paolo, e in seguito di Pietro ed è tradizionalmente ritenuto l'autore del Vangelo secondo Marco. È venerato come santo da varie Chiese cristiane, tra cui quella cattolica, quella ortodossa e quella copta, che lo considera proprio patriarca. Ebreo di origine, nacque probabilmente fuori della Palestina, da famiglia benestante. San Pietro, che lo chiama «figlio mio», lo ebbe certamente con sé nei viaggi missionari in Oriente e a Roma, dove avrebbe scritto il Vangelo. Oltre alla familiarità con san Pietro, Marco può vantare una lunga comunità di vita con l'apostolo Paolo, che incontrò nel 44, quando Paolo e Barnaba portarono a Gerusalemme la colletta della comunità di Antiochia. Al ritorno, Barnaba portò con sé il giovane nipote Marco, che più tardi si troverà al fianco di san Paolo a Roma. Nel 66 san Paolo ci dà l'ultima informazione su Marco, scrivendo dalla prigione romana a Timoteo: «Porta con te Marco. Posso bene aver bisogno dei suoi servizi». L'evangelista probabilmente morì nel 68, di morte naturale, secondo una relazione, o secondo un'altra come martire, ad Alessandria d'Egitto. Gli Atti di Marco (IV secolo) riferiscono che il 24 aprile venne trascinato dai pagani per le vie di Alessandria legato con funi al collo. Gettato in carcere, il giorno dopo subì lo stesso atroce tormento e soccombette. Il suo corpo, dato alle fiamme, venne sottratto alla distruzione dai fedeli. Secondo una leggenda due mercanti veneziani avrebbero portato il corpo nell'828 nella città della Venezia.

---

<sup>242</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, Marco, vol. VIII, 1967, pp. 711-737.

Luca, evangelista e autore degli Atti degli Apostoli, è chiamato “lo scrittore della mansuetudine del Cristo”. Paolo lo chiama “caro medico”, compagno dei suoi viaggi missionari, confortatore della sua prigionia. Il suo vangelo, che pone in luce l’universalità della salvezza e la predilezione di Cristo verso i poveri, offre testimonianze originali come il vangelo dell’infanzia, le parabole della misericordia e annotazioni che ne riflettono la sensibilità verso i malati e i sofferenti. Il principe patrono della categoria dei medici è, senza ombra di dubbio, San Luca, che una lunga tradizione vuole originario di Antiochia, tanto da essere denominato “il medico antiocheno”. Luca, il cui nome è probabilmente abbreviazione di Lucano, vi nacque come pagano, ma diventò proselita o quanto meno simpatizzante della religione ebraica. Egli non era discepolo di Gesù di Nazaret; si convertì dopo, pur non figurando nemmeno come uno dei primitivi settantadue discepoli. Diventò membro della comunità cristiana antiochena, probabilmente verso l’anno 40. Fu poi compagno di San Paolo (Tarso, inizio I secolo-Roma, 67 ca.) in alcuni suoi viaggi. Lo si trova con l’apostolo delle genti a Filippi, Gerusalemme e Roma. Sostanzialmente suo discepolo, condivise la visione universale paolina della nuova religione e, allorché decise di scrivere le proprie opere, lo fece soprattutto per le comunità evangelizzate da Paolo, ossia in genere per convertiti dal paganesimo. Luca coltivava anche l’arte e la letteratura. Un’antica tradizione lo vuole addirittura autore di alcune “Madonne” che si venerano ancora ai nostri giorni, come in Santa Maria Maggiore a Roma. Egli è il solo evangelista a dilungarsi sull’infanzia di Gesù ed a narrare episodi della vita della Madonna che gli altri tre non hanno riferito. Le fonti della sua narrazione furono i racconti dei discepoli e delle donne che vissero al seguito di Gesù; quasi sicuramente i Vangeli di Matteo e di Marco, che lui conosceva. Con la precisione cronologica e spesso geografica con la quale riferì delle vicende del Vangelo, così egli, insieme a tanta passione, raccontò negli Atti i primi passi della comunità cristiana dopo la Pentecoste. Per alcuni studiosi Luca avrebbe scritto parecchio nella regione della Beozia, regione dell’antica Grecia confinante a sud con il golfo di Corinto e l’Attica. Per i Greci addirittura l’evangelista sarebbe morto in quei luoghi all’età di ottantaquattro anni, senza essersi mai sposato e senza avere avuto figli. Per altri invece egli sarebbe morto in Bitinia, regione nord-occidentale dell’odierna Turchia. Il simbolo di San Luca

---

<sup>243</sup> *Bibliotheca Sanctorum, Luca*, vol. VIII, 1967, pp. 189-222.

è il vitello, animale sacrificale <sup>244</sup>. Il 18 ottobre viene celebrata nella Chiesa universale la sua solennità, la solennità di colui che Dante ha definito lo “scriba della mansuetudine di Cristo” per il predominio, nel suo Vangelo, di immagini di mitezza, di gioia e di amore.

## GIOVANNI <sup>245</sup>

Giovanni era originario della Galilea, di una zona sulle rive del lago di Tiberiade (forse Betsaida Iulia). E’ autore del quarto Vangelo e dell’Apocalisse. Era figlio di Zebedeo e fratello di Giacomo maggiore. Il più giovane e il più longevo degli Apostoli; il discepolo più presente nei grandi avvenimenti della vita di Gesù. Giovanni è da considerarsi in ordine temporale come il primo degli apostoli conosciuto da Gesù, come è l’ultimo degli Apostoli viventi, con cui si conclude la missione apostolica tesa ad illuminare la Rivelazione <sup>246</sup>.

---

<sup>244</sup> P. Cannata, *Luca, Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, 1967, pp. 201-222.

<sup>245</sup> *Bibliotheca Sanctorum, Giovanni*, vol. VI, 1965, pp. 757-797.

<sup>246</sup> Venne considerato dal Sinedrio un «incolto». In realtà i suoi scritti sono una vetta della teologia cristiana. Si pensi al soprannome con cui Gesù - di cui fu discepolo tra i Dodici - chiamò lui e il fratello: «figli del tuono». Lui si definisce semplicemente «il discepolo che Gesù amava». Assistette alla Passione con Maria. E con lei, dice la tradizione, visse a Efeso. Qui morì tra fine del I e inizio del II secolo, dopo l'esilio a Patmos. Per Paolo era una «colonna» della Chiesa, con Pietro e Giacomo. Infatti egli era già discepolo di s. Giovanni Battista, quando questi additò a lui ed Andrea Gesù che passava, dicendo “Ecco l’Agnello di Dio” e i due discepoli udito ciò presero a seguire Gesù, il quale accortosi di loro domandò: “Che cercate?” e loro risposero: “Rabbi dove abiti?” e Gesù li invitò a seguirlo fino al suo alloggio, dove si fermarono per quel giorno; “erano le quattro del pomeriggio”, specifica lui stesso, a conferma della forte impressione riportata da quell’incontro. In seguito si unì agli altri apostoli, quando Gesù passando sulla riva del lago, secondo il Vangelo di Matteo, chiamò lui e il fratello Giacomo intenti a rammendare le reti, a seguirlo ed essi “subito, lasciata la barca e il padre loro, lo seguirono”. Da allora ebbe uno speciale posto nel collegio apostolico, era il più giovane ma nell’elenco è sempre nominato fra i primi quattro, fu prediletto da Pietro, forse suo compaesano, ma soprattutto da Gesù al punto che Giovanni nel Vangelo chiama se stesso “il discepolo che Gesù amava”. Fra i discepoli di Gesù fu infatti tra gli intimi con Pietro e il fratello Giacomo, che accompagnarono il Maestro nelle occasioni più importanti, come quando risuscitò la figlia di Giairo, nella Trasfigurazione sul Monte Tabor, nell’agonia del Getsemani. Con Pietro si recò a preparare la cena pasquale e in questa ultima cena a Gerusalemme ebbe un posto d’onore alla destra di Gesù, e dietro richiesta di Pietro, Giovanni appoggiando con gesto di consolazione e affetto la testa sul petto di Gesù, gli chiese il nome del traditore fra loro. Tale scena di alta drammaticità, è stata nei secoli raffigurata nell’“Ultima Cena” di tanti celebri artisti. Dopo essere scappato con tutti gli altri, quando Gesù fu catturato, lo seguì con Pietro durante il processo e unico tra gli Apostoli si trovò ai piedi della croce accanto a Maria, della quale si prese cura, avendola Gesù affidatagliela dalla croce. Fu insieme a Pietro, il primo a ricevere l’annuncio del sepolcro vuoto da parte della Maddalena e con Pietro corse al sepolcro giungendovi per primo perché più giovane, ma per rispetto a Pietro



Giovanni è chiamato giustamente l'Evangelista della carità e il teologo della verità e luce, egli poté penetrare la verità, perché si era fatto penetrare dal divino amore. Il suo Vangelo, il quarto, ebbe a partire dal II secolo la definizione di "Vangelo spirituale" che l'ha accompagnato nei secoli, Origene nel III secolo, per la sua alta qualità teologica, lo chiamò "il fiore dei Vangeli". L'Apocalisse come già detto è l'unico libro profetico del Nuovo Testamento e conclude il ciclo dei libri sacri e canonici riconosciuti dalla Chiesa, il suo titolo in greco vuol dire "Rivelazione". Denso di simbolismi, spesso si è creduto che fosse un infausto oracolo sulla fine del mondo, invece è un messaggio concreto di speranza, rivolto alle Chiese in crisi interna e colpite dalla persecuzione di Babilonia o della bestia, cioè la Roma imperiale, affinché ritrovino coraggio nella fede, dimostrandolo con la testimonianza. È un'opera di grande potenza e suggestione e anche se il linguaggio e i simboli sono del genere "apocalittico", corrente letteraria e teologica molto diffusa nel giudaismo, il libro si autodefinisce profezia, cioè lettura dell'azione di Dio all'interno della storia.

---

non entrò, fermandosi all'ingresso; entrato dopo di lui poté vedere per terra i panni in cui era avvolto Gesù, la vista di ciò gli illuminò la mente e credette nella Resurrezione forse anche prima di Pietro, che se ne tornava meravigliato dell'accaduto. Giovanni fu presente alle successive apparizioni di Gesù agli apostoli riuniti e il primo a riconoscerlo quando avvenne la pesca miracolosa sul lago di Tiberiade; assistette al conferimento del primato a Pietro; insieme ad altri apostoli ricevette da Gesù la solenne missione apostolica e la promessa dello Spirito Santo, che ricevette nella Pentecoste insieme agli altri e Maria. Seguì quasi sempre Pietro nel suo apostolato, era con lui quando operò il primo clamoroso miracolo della guarigione dello storpio alla porta del tempio chiamata "Bella"; insieme a Pietro fu più volte arrestato dal Sinedrio a causa della loro predicazione, fu flagellato insieme al gruppo degli arrestati. Con Pietro, narrano gli Atti degli Apostoli, fu inviato in Samaria a consolidare la fede già diffusa da Filippo. San Paolo verso l'anno 53, lo qualificò insieme a Pietro e Giacomo il Maggiore come 'colonne' della nascente Chiesa. Giovanni, secondo antiche tradizioni, lasciata definitivamente Gerusalemme (nel 57 già non c'era più) prese a diffondere il cristianesimo nell'Asia Minore, reggendo la Chiesa di Efeso e altre comunità della regione. Anche Giovanni adempì la profezia di Gesù di imitarlo nella passione; anche se non subì il martirio come il fratello e gli altri apostoli, dovette patire la persecuzione di Domiziano (51-96) la seconda contro i cristiani, che negli ultimi anni del suo impero, 95 ca., conosciuta la fama dell'apostolo, lo convocò a Roma e dopo averlo fatto rasare i capelli in segno di scherno, lo fece immergere in una caldaia di olio bollente davanti alla porta Latina; ma Giovanni ne uscì incolume. Ancora oggi un tempietto ottagonale disegnato dal Bramante e completato dal Borromini, ricorda il leggendario miracolo. Fu poi esiliato nell'isola di Patmos (arcipelago delle Sporadi a circa 70 km da Efeso) a causa della sua predicazione e della testimonianza di Gesù. Dopo la morte di Domiziano, salì al trono l'imperatore Nerva (96-98) tollerante verso i cristiani; quindi Giovanni poté tornare ad Efeso dove continuò ad esortare i fedeli all'amore fraterno, finché ultracentenario morì verso il 104, cosicché il più giovane degli Apostoli, il vergine perché non si sposò, visse più a lungo di tutti portando con la sua testimonianza, l'insegnamento di Cristo fino ai cristiani del II secolo. Sulla sua tomba ad Efeso, fu edificata nei secoli V e VI una magnifica basilica.

Colori, animali, sogni, visioni, numeri, segni cosmici, città, costellano il libro e sono gli elementi di questa interpretazione della storia alla luce della fede e della speranza. Il libro inizia con la scena della corte divina con l'Agnello - Cristo e il libro della storia umana e alla fine dell'opera c'è il duello definitivo tra Bene e Male, cioè tra la Chiesa e la Prostituta (Roma) imperiale, con la rivelazione della Gerusalemme celeste, dove si attende la venuta finale del Cristo Salvatore. San Giovanni ha come simbolo l'aquila, perché come si credeva che l'aquila potesse fissare il sole, anche lui nel suo Vangelo fissò la profondità della divinità. Anche i "Quattro Cavalieri dell'Apocalisse" che rappresentano conquista, guerra, fame, morte, sono un suo simbolo. In Oriente il suo culto aveva per centro principale Efeso, dove visse e l'isola di Patmos nel Dodecanneso dove fu esiliato a dove nel secolo XI S. Cristodulo fondò un monastero a lui dedicato, inglobando la grotta dove l'apostolo ricevette le rivelazioni e scrisse l'Apocalisse. In Occidente il suo culto si diffuse in tutta Europa e templi e chiese sono a lui dedicate un po' dappertutto, ma la chiesa principale costruita in suo onore è S. Giovanni in Laterano, la cattedrale di Roma.

«In mezzo al trono e attorno al trono vi erano quattro esseri viventi, pieni d'occhi avanti e dietro. Il primo vivente era simile a un leone; il secondo vivente era simile a un vitello; il terzo vivente aveva l'aspetto di un uomo; il quarto vivente era simile a un'aquila che vola» (Ap 4, 6-7). La visione di Giovanni riportata dall'Apocalisse è ispirata dal libro di Ezechiele (Ez 1,4-11), ha dato vita, fin dal V sec., a un ricco patrimonio figurativo, legando l'immagine dei quattro cherubini a quella dei quattro evangelisti. Fin dalle origini del cristianesimo, infatti, i catecumeni, nella quarta settimana di Quaresima, erano iniziati al significato simbolico del tetramorfo, che circonda in cielo il trono del Sovrano universale, formato dai quattro esseri viventi, ciascuno con sei ali costellate di occhi. Questa immagine, oltre che alla celebre visione di Ezechiele, rimanda anche alla simbologia babilonese del cielo e delle costellazioni del toro, del leone, dell'aquila e dell'uomo (acquario). Ben presto, poi, i Padri della Chiesa hanno messo in relazione i quattro esseri viventi con i quattro evangelisti e anche l'arte figurativa da allora ha fatto altrettanto.

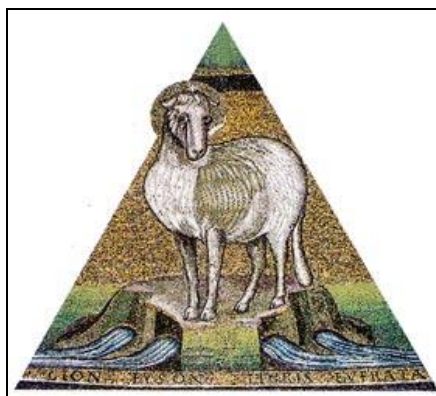


Fig. 18

Nelle opere d'arte cristiane più antiche gli evangelisti sono paragonati ai quattro fiumi del Paradiso terrestre e raffigurati come corsi d'acqua che sgorgano da una roccia, interpretata come la roccia che Mosè aveva percosso con la verga per farne sgorgare l'acqua con cui ristorare il popolo assetato; la roccia come modello di Cristo, unica fonte di vita eterna. I quattro fiumi di cui parla Genesi 2, 11-14 (Pison, Ghicon, Tigri, Eufrate), come nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Roma (fig. 18) scorrono verso i quattro punti cardinali e per questo gli esegeti medievali li hanno associati simbolicamente agli evangelisti poiché, come gli uni portano agli uomini l'acqua per la vita terrena, così gli altri trasmettono la parola di Dio per la vita di fede, recando la dottrina di Cristo ai quattro angoli della terra.



Questa iconografia è rintracciabile nei sarcofagi romani e ravennati e in alcune sculture medievali, come su qualche capitello dell'abbazia di Cluny e sul portale nord della cattedrale di Chartres (fig. 19). Durante il Medioevo i fiumi sono rappresentati sui capitelli di molti edifici romanici. Talvolta i quattro fiumi sgorgano dal monte sul quale è posto Cristo o l'Agnello e ad essi si dissetano i fedeli sotto forma di corvi. A San Pietro al Monte di Civate (Lc), invece, le colonne dell'endonartece sostengono una voltina in cui nelle quattro vele sono rappresentati i quattro fiumi, proprio in riferimento alla feconda irrigazione degli evangelisti.

Già dal II sec. sono le quattro figure animate della visione di Ezechiele e di Giovanni a essere lette come il simbolo degli evangelisti, secondo le diverse interpretazioni dei Padri della Chiesa. La spiegazione e distribuzione degli attributi risale a san Girolamo e con Gregorio Magno diviene fissa; nella tradizione e nell'arte figurativa cristiana, quindi, vengono attribuite ai quattro evangelisti le immagini simboliche in relazione agli *incipit* dei rispettivi vangeli (fig. 20).



Fig. 20

Matteo ha l'*uomo*, perché il suo libro inizia con la genealogia di Cristo, il Dio incarnato; Marco ha il *leone* perché inizia con la predicazione di Giovanni Battista, «una voce che grida nel deserto»; Luca ha il *toro*, che come il vitello e la giovenca è un animale sacrificale, perché il suo vangelo inizia con il sacerdote Zaccaria e il suo rito sacrificatore; Giovanni ha l'*aquila*, perché il suo Vangelo parla della divinità del *Logos* ed egli si eleva nelle regioni più alte e sublimi della conoscenza, come l'aquila si innalza in volo verso il sole, unico animale che può guardare direttamente la sua luce.



Fig. 21

La raffigurazione di questa simbologia non comincia prima del IV sec.; infatti negli affreschi delle catacombe, sui rilievi dei sarcofagi e sui vetri con fondo dorato non ritroviamo mai questo motivo. È in questo modo, invece, che gli

evangelisti appaiono spesso nei mosaici: dalla chiesa di Santa Pudenziana a Roma al Mausoleo di Galla Placidia a San Vitale a Ravenna (fig. 21), a San Satiro a Milano. Celebri rappresentazioni del tetramorfo si trovano anche nella basilica di San Marco, sul portale di Moissac e sul portale regio di Chartres, ma anche in numerose miniature, come nell'Apocalisse carolingia di Treviri (IX sec.)<sup>247</sup>. Vi sono, poi, miniature e affreschi che mostrano gli evangelisti durante il loro lavoro di scrittura ispirata a cui vengono aggiunti i quattro esseri, per lo più alati: poiché Cristo è il soggetto del messaggio trasmesso dai vangeli, anche il tetramorfo può essere globalmente il simbolo di Cristo. Due documenti letterari caratteristici sono in grado di facilitare la comprensione di questa frequente e complessa concentrazione di simboli. Ireneo di Lione afferma che, «come è il piano salvifico di Dio, così anche la figura degli esseri viventi [...]. Il primo essere è il leone: questo contraddistingue l'energico, il principesco, il regale. Il secondo è il toro: questo manifesta la posizione di Cristo nel rito del sacrificatore e come sacerdote. Il terzo ha il viso d'uomo: in questo mostra chiaramente la sua parusia come uomo. Il quarto è simile a un'aquila che vola: in questo esprime il dono del pneuma che scende sull'*ecclesia*». In un Evangelionario del XIV sec. invece si legge: «Questi quattro animali simboleggiano Cristo Signore: egli è uomo nella nascita, toro nella morte sacrificale, leone nella risurrezione, aquila nell'ascesa al cielo».

Abbiamo, dunque, nella visione del tetramorfo, riassunte le tappe fondamentali della vita di Cristo: l'uomo simboleggia l'incarnazione, il toro la crocifissione, il leone la risurrezione e l'aquila l'ascensione. Una strana allegoria nell'*Hortus deliciarum* di Herrad von Landsberg (1159-1175 circa) mostra, nel quadro di una raffigurazione di crocifissione colma di simboli, la Chiesa su un cavallo con quattro teste, riconoscibili come le teste della visione del tetramorfo di Ezechiele. L'immagine del tetramorfo ha un ruolo preminente anche nelle raffigurazioni del Cristo Pantocrator sui timpani di numerose cattedrali romaniche e gotiche; spesso questa iconografia accompagna la figura di Cristo seduto in Maestà dentro la mandorla che regge il libro ed è circondato dagli evangelisti a mezzo busto o dagli animali che li rappresentano. Talvolta il leone, il bue e l'aquila poggiano le zampe sul rispettivo vangelo, mentre la figura umana lo tiene tra le mani.

---

<sup>247</sup> P. Cannata, *Matteo*, Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, 1967, pp. 125-145; A. Niero, *Marco*, Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, 1967, pp. 734-738; P. Cannata, *Luca*, Iconografia, vol. VIII, 1967, pp. 201-222; M. C. Celletti, *Giovanni*, Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, 1965, pp. 757-797.

Molto più raramente gli evangelisti sono rappresentati da esseri ibridi, con corpo umano e testa animale, come si può vedere in un capitello del chiostro dell'Abbazia di S. Pietro di Moissac (Francia) (fig. 22), dove la loro testa è quella dell'animale del tetramorfo, e in molti Evangeliari. Il Beatus di Gerona presenta i quattro esseri ibridi con le ali e in mano il libro dei vangeli, mentre le ruote del carro divino stanno ai loro piedi. L'aggiunta delle ali alle immagini simboliche (vedi basilica di San Simpliciano a Milano) è diventata successivamente una caratteristica propria dei simboli degli evangelisti, tanto che troppo spesso, purtroppo, si legge anche su testi scolastici di religione o su sussidi per la catechesi che il simbolo di Matteo è l'angelo e non l'uomo alato, confondendo le due diverse nature degli esseri e impedendo una corretta interpretazione del simbolo, di cui si è detto sopra.



Fig. 22

Oltre che con immagini simboliche gli evangelisti sono stati rappresentati anche “in figura”, cioè con sembianze umane. Matteo e Giovanni, che fanno parte del collegio degli apostoli, sono rappresentati come dei vegliardi, mentre Luca e Marco, che non hanno conosciuto il Signore, hanno l'aspetto di giovani uomini.

Sono numerosi i casi in cui sono ritratti come scribi intenti a redigere il proprio vangelo appoggiati su cattedre o seduti in sontuosi troni entro studioli. Nel tardo Medioevo si moltiplicano questi esempi, che hanno origine dall'affresco di Cimabue nel transetto della Basilica superiore di Assisi, in cui sono distribuiti nelle quattro vele della volta e hanno un carattere decisamente più umano rispetto agli esempi più antichi: Matteo e Giovanni sono rappresentati più anziani di Luca e Marco e hanno quindi una barba bianca, mentre i loro simboli animali assumono un aspetto quasi domestico. Talvolta gli evangelisti sono rappresentati come quattro angeli, a due o a sei ali, riconoscibili da una scritta con il nome o preferibilmente dal rispettivo simbolo posto ai loro piedi; le loro ali sono decorate con piccoli occhi, come descritto da Ezechiele e fra le mani

reggono il libro del vangelo. L'arte medievale associa frequentemente agli evangelisti le figure dei grandi profeti e dei dottori della Chiesa; nel primo caso sono addossati alle spalle dei quattro profeti principali (Isaia, Geremia, Daniele, Ezechiele) che rappresentano i loro precursori nell'Antico Testamento; nel secondo caso, i quattro Padri della Chiesa (Agostino, Ambrogio, Girolamo, Gregorio Magno) siedono in cattedra variamente abbinati agli evangelisti. Anche le quattro virtù cardinali sono messe in relazione a loro in base alla simbologia dei numeri. Ma al di là dei diversi modi di rappresentare gli autori dei vangeli, c'è da fare una riflessione su dove sono stati e continuano a essere raffigurati: forse sarebbe più semplice dire dove non sono presenti le immagini più o meno simboliche degli evangelisti. Infatti, li ritroviamo su calici e reliquiari, sulle copertine degli evangeliari e su moltissimi altri oggetti legati alla celebrazione. All'interno dell'edificio di culto sono affrescati sui pennacchi e sulle vele, ma soprattutto li troviamo presenti sulla maggioranza degli amboni esistenti nelle nostre chiese, sia antiche che moderne, in riferimento al loro essere annunciatori della parola di Dio <sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> M. Soranzo, *Iconografia degli evangelisti* in "Vita Pastorale" n. 9 ottobre 2009.

### 3.4 ARREDI ECCLESIASTICI

Gli spazi della celebrazione liturgica (l'altare, l'ambone, la cattedra o sede), oltre ad essere semplici elementi funzionali, sono anche i simboli di realtà celesti ovvero memoriali, cioè segni stabili e permanenti che evocano, anche fuori delle celebrazioni, l'evento salvifico che essi rappresentano.

Le forme architettoniche di qualsiasi chiesa rimandano al dato simbolico:

- a. l'orientamento dello stesso edificio: l'oriente è segno di Cristo;
- b. l'abside è segno della Chiesa celeste, la Gerusalemme celeste, la Chiesa escatologica;
- c. l'altare essendo segno di Cristo è anche *anamnesis* e il ciborio segno dello Spirito e dell'epiclesi;
- d. l'ambone, posto della proclamazione e della presenza di Cristo, Parola del Padre.
- e. il pulpito, segno della predicazione di Cristo alle genti.

Attraverso la simbologia, il presbiterio diventa un luogo speciale, uno spazio celebrativo di forte densità teologica <sup>249</sup>.

Gli arredi di seguito analizzati si trovano nell'area presbiteriale o nei pressi.

### SEDE DEL CELEBRANTE <sup>250</sup>

La sede è il luogo liturgico proprio che esprime il ministero di colui che guida l'assemblea e presiede la celebrazione nella persona di Cristo, Capo e Pastore, e nella persona della Chiesa, suo Corpo (cfr. CEI, Prenotando al Rito dell'Ordinazione, nn. 1-10). Per questo motivo, anche visibilmente, essa deve mostrare il compito di colui che presiede. La sua collocazione più adatta è quella rivolta al popolo, al fondo del presbiterio (cfr. Ordinamento Generale del Messale Romano 310), costituendo così un altro centro d'attenzione per la comunità riunita. Ora, come in ogni cattedrale esiste la cattedra del vescovo, in ogni chiesa è situata la sede del celebrante, che da quella deriva. Cattedra (dal latino *cathedra*, sedia grande ed artistica) è il luogo dal quale il vescovo ammaestra e guida i fedeli della propria Diocesi. Essa è il segno del magistero del vescovo. Sede del celebrante (dal latino *sedes*, seggio) è il luogo del presbiterio ove trova

---

<sup>249</sup> *Gli spazi della celebrazione rituale*, a cura della Facoltà Teologica di Siena, Milano 1984, pp. 109-117; *Gli spazi della celebrazione...*, 2005.

<sup>250</sup> P. Jounel, *Luoghi della celebrazione*, in *Nuovo Dizionario di Liturgia*, a cura di D. Sartore e A. M. Triacca, Roma 1984, p. 797.



posto il sacerdote che presiede l'assemblea eucaristica. Bisogna ricordare che la sede presidenziale non è un elemento secondario, un simbolismo arbitrario o accessorio, un arredo superfluo che si può ridurre a una sedia qualsiasi. A questo luogo l'assemblea converge l'attenzione in quei momenti in cui è previsto che la celebrazione si svolga presso la sede del presidente, perché guardare questo ministro ordinato è guardare Cristo, riconosciuto presente in mezzo ai suoi (cfr. CEI, La progettazione di nuove chiese, n. 10). Altre sedi: nel presbiterio dovrebbero essere collocate le altre sedi per i sacerdoti concelebranti, per gli altri ministri liturgici e per i ministranti che devono essere distinte da quelle del presidente e dei concelebranti (cfr. Ordinamento Generale del Messale Romano 310).

Il verbo *presiedere* (dai termini latini *prae-sedere*=essere seduto davanti) non è ricorrente nel Nuovo Testamento, ad usarlo è solo S. Paolo in riferimento a coloro che hanno il compito di dirigere una comunità. L'uso biblico di questo termine non è liturgico, ma designa l'attività globale dei vescovi e dei presbiteri come capi di una comunità. Nell'uso attuale si scorge quasi esclusivamente un significato liturgico. È pur vero che, poiché la liturgia - e soprattutto la celebrazione eucaristica - è culmine e fonte di tutta la vita della Chiesa, la presidenza liturgica avrà il suo pieno significato alla luce di tutta l'attività della comunità. Per il presbitero quindi la presidenza liturgica è "culmine" e "fonte", punto di arrivo e punto di partenza, di tutta l'azione pastorale. Chi presiede un'assemblea liturgica, ovvero chi è "seduto davanti" ad un'assemblea, deve poter rendere visibile il proprio ministero di guida; è quindi indispensabile la realizzazione di uno spazio adatto a questo scopo: una "sede" speciale. Ecco come la sede presidenziale è descritta nell'introduzione al messale: «La sede del sacerdote celebrante deve mostrare il compito che egli ha di presiedere l'assemblea e guidare la preghiera. Perciò la collocazione più adatta è quella rivolta al popolo, al fondo del presbiterio, a meno che non vi si oppongano la struttura dell'edificio e altri elementi, ad esempio la troppa distanza che rendesse difficile la comunicazione tra il sacerdote e l'assemblea». (Principi e norme per l'uso del Messale Romano, 271). Infatti tutta la disposizione della chiesa deve presentare l'immagine del corpo nel quale Cristo è la testa e i fedeli sono le membra. Non più separazione tra navata e presbiterio, tra fedeli e presidente, ma reciproca convergenza, comunicazione e complementarità. La celebrazione cristiana è posta in atto da tutto il Corpo mistico; in essa il presidente rende visibile la presenza di Cristo-Capo.

È un luogo dal quale il presidente non esercita il proprio dominio, ma la disponibilità al servizio, come pone bene in evidenza la preghiera di benedizione di una nuova sede: «Signore Gesù Cristo, tu comandi ai pastori della Chiesa non di farsi servire, ma di servire umilmente i fratelli; assisti coloro che da questa sede presiedono la tua santa assemblea; fa' che proclamino con la forza dello Spirito la tua parola e siano fedeli dispensatori dei tuoi misteri, perché, insieme con il popolo loro affidato, ti lodino senza fine davanti al trono della tua gloria» (Benedizionale, p. 512). La sede presidenziale è da concepire come “spazio celebrativo” e non come struttura funzionale alla posizione seduta del presidente. Così come un leggio non realizza simbolicamente un ambone, un qualsiasi sedile non è assolutamente una sede presidenziale. Diremo, quindi, che è lo “spazio” della sede per la presidenza liturgica che deve contenere un sedile adeguato. Inoltre, in tale spazio, il presidente della celebrazione deve poter stare anche in piedi nei momenti opportuni, perciò sarà bene dotare la sede anche di una pedana confacente. Dalla sede il presidente, seduto, ascolta le letture e tiene l'omelia; in piedi, presiede i riti di inizio della messa, introduce e conclude la preghiera dei fedeli, pronuncia la preghiera dopo la comunione, benedice e congeda l'assemblea.

Tra le sedie individuate si segnalano quelle in legno dorato della chiesa Madre di Bivona (Ag) <sup>251</sup>, della chiesa di S. Caterina di Naro (Ag) <sup>252</sup>, del museo di Casa Professa <sup>253</sup>, della chiesa di S. Francesco Saverio <sup>254</sup>, della chiesa di S. Francesco di Paola <sup>255</sup>, dell'oratorio del SS. Rosario in S. Domenico <sup>256</sup>, della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini <sup>257</sup>, della chiesa di S. Anna la Misericordia <sup>258</sup> a Palermo.

---

<sup>251</sup> Cfr. scheda n. 36, *infra*.

<sup>252</sup> Cfr. scheda n. 44, *infra*.

<sup>253</sup> Cfr. scheda n. 37, *infra*.

<sup>254</sup> Cfr. scheda n. 42, *infra*.

<sup>255</sup> Cfr. scheda n. 43, *infra*.

<sup>256</sup> Cfr. scheda n. 45, *infra*.

<sup>257</sup> Cfr. scheda n. 46, *infra*.

<sup>258</sup> Cfr. scheda n. 47, *infra*.

## CANDELIERI E CANDELABRI <sup>259</sup>

I candelabri rivestono una funzione essenziale che avevano lo scopo di illuminare l'altare stesso e le immagini poste soprastanti (un dipinto o una statua), anche se dietro questa funzione pratica ve n'è un'altra simbolica: infatti la luce emanata dai candelabri rappresenta Cristo, che illumina ogni uomo che viene in questo mondo <sup>260</sup>.

L'uso del candelabro nelle chiese, contemporaneo a quello del candeliere, risale ai primi tempi del Cristianesimo; il *Liber Pontificalis* nella Vita di papa Silvestro (314-335) ricorda quelli di oro e di bronzo offerti in dono alle basiliche costantiniane e sino al IX secolo sono attestati, sempre dalla stessa fonte documentaria, candelabri multipli, con il supporto a fiore, detti *lilla*, ed altri elaborati candelabri che potrebbero, comunque, essere anche lampadari vista l'originaria comunanza del termine.

Sino a questa epoca i candelabri erano comunque posti a terra ai lati dell'altare, prassi in alcune zone perpetuata sino a lungo.

Nel periodo carolingio i candelabri furono spesso a più bracci e di straordinaria ricchezza realizzati in materiali preziosi, ornati di perle e gemme, come nel periodo romanico e gotico, in relazione anche alle teorie sulla luce quale espressione di realtà e verità di ordine superiore <sup>261</sup>. Le dimensioni dei candelabri si ridussero quando essi, da terra, vennero poggiati sull'altare, uso iniziato nel secolo XI che si stabilizzò dopo il XV secolo.

La collocazione sull'altare è documentata nel secolo XI da un affresco nella Basilica di S. Clemente a Roma dove sono raffigurati due candelieri ai lati della croce <sup>262</sup>. Nonostante già Innocenzo III (+1216) nel *De Sacro Altaris mysterio* (II, XXI) attestasse questa disposizione come pertinente al cerimoniale romano, essa non ebbe rapida diffusione poiché in numerose miniature del XIII-XIV secolo compaiono soltanto il cero in mano al chierico, oppure il candeliere da un lato dell'altare, in simmetria con la croce posta dall'altro lato. Di solito i candelieri

---

<sup>259</sup> E. Lavagnino, *Candeliere*, in *Enciclopedia...*, vol. III, 1948, pp. 521-522; M. Righetti, *Manuale di storia...*, vol. I, 1964, pp. 541-544; G. Sestieri, *Candelabro e Candeliere*, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato*, vol. I, Torino 1989, pp. 200-202.

<sup>260</sup> M. Vitella, scheda n. II, 16 in *Il Tesoro Nascosto...*, 1995, pp. 209-210.

<sup>261</sup> Si ricorda il celebre candelabro in bronzo dorato al Victoria and Albert Museum di Londra, commissionato verso il 1107 dai monaci benedettini dell'abbazia di Gloucester.

<sup>262</sup> M. Righetti, *Manuale di storia...*, vol. I, 1964, pp. 541-544.

venivano rimossi a messa ultimata, ma già durante il XIII secolo si lasciavano sull'altare.

Il numero dei candelieri inizialmente non era prescritto e si collegava alla solennità della festa giornaliera mentre sotto Innocenzo III ne erano consentiti solo due, anche nei giorni di stazione solenne. Nel basso Medioevo si tendeva ad attribuire al numero dei candelieri una importanza al limite della superstizione (nove per gli angeli, dodici per gli Apostoli, tre per la Trinità) contro la quale si sarebbe pronunciato il Concilio di Trento.

Con il *Caeremoniale Episcoporum* (1600) la serie dei candelieri si stabilizzò a sei per la messa cantata, a quattro e due per quella letta, a sette per il pontificale. Dal periodo barocco all'Ottocento il servizio d'altare è in genere costituito da sei candelieri con un basamento per la croce in pendant dello stesso stile, da porre sulla mensa o sul gradino posteriore (nel caso di un altare a più gradini, i candelieri sono disposti su file digradanti dall'alto verso il basso); per il pontificale del papa e per il pontificale del vescovo Diocesano vige il numero di sette <sup>263</sup>.

Tra i candelabri monumentali individuati, quasi sempre in coppia e in legno dorato, sono stati censiti quelli della chiesa di S. Agata al Collegio di Caltanissetta<sup>264</sup>, della chiesa Madre di S. Stefano Quisquina (Ag)<sup>265</sup>, della Basilica di S. Francesco d'Assisi, della chiesa dei SS. Pietro e Paolo, dell'altare della Madonna Assunta della Cattedrale di Palermo.

## **PULPITO** <sup>266</sup>

Il pulpito (dal latino *pulpitum*, “impalcatura”, “piattaforma”) era, nelle chiese costruite prima del Concilio Vaticano II, il luogo sopraelevato da cui si effettuava la predicazione liturgica o extraliturgica. Nell'antica Roma il pulpito indicava il luogo elevato dal quale il magistrato romano amministrava la giustizia, un palco dal quale parlavano gli oratori e, come attesta Vitruvio, il palcoscenico su cui recitavano gli attori. Con l'avvento del cristianesimo e la trasformazione

---

<sup>263</sup> M. C. Di Natale, *scheda n. II, 253* in *Ori e Argenti...*, 1989, p. 355; M. Vitella, *scheda II,8* in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 195-196.

<sup>264</sup> Cfr. *scheda n. 41*, *infra*.

<sup>265</sup> Cfr. *scheda n. 51*, *infra*.

<sup>266</sup> G. Matthiae-E. Lavagnino, *Pulpito*, in *Enciclopedia...*, vol. X, 1948, pp. 320-321; G. Sestieri, *Pulpito*, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario...*, vol. III, 1989, pp. 217-218.

della società, in epoca medievale si identificò il pulpito con il palco da cui si proclamava la Parola di Dio e parlava l'omileta o predicatore. I più antichi pulpiti risalgono all'XI secolo. Tra di essi vi è quello della Basilica di Sant'Ambrogio di Milano. Successivamente divenne un elemento obbligatorio per le chiese romaniche e le architetture successive.

Il pulpito poteva essere in legno o marmo, ed era collocato in posizione elevata nella navata centrale della chiesa, normalmente addossato o sospeso ad una delle colonne o alla parete della navata, al centro di essa o in prossimità dell'altare, solitamente sul lato destro. Esso normalmente era raggiungibile da una scaletta, ed era protetto da una balaustra. Era decorato con mosaici e intrecci, sorretto spesso da colonne scolpite o intarsiate. La posizione del pulpito nelle Chiese rispondeva all'esigenza di far sì che l'assemblea udisse le parole del predicatore, in un'epoca in cui non esistevano tecniche di amplificazione della voce. Con le riforme liturgiche seguenti al Concilio Vaticano II, il pulpito collocato fuori del presbiterio cadde in disuso, complice l'ausilio delle moderne tecniche di amplificazione della voce. Nell'uso liturgico corrente l'ambone è il luogo della proclamazione della Parola <sup>267</sup>.

Pulpiti lignei fissi sono stati individuati a Palermo, nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo <sup>268</sup>, e a Palazzo Adriano (Pa), nella chiesa Madre di Maria SS. del Lume <sup>269</sup>, mentre esemplari mobili, sempre in legno, sono nella chiesa di S. Giorgio in Kemonia <sup>270</sup>, nella chiesa di S. Francesco Saverio <sup>271</sup> e nella chiesa di S. Orsola a Palermo.

---

<sup>267</sup> C. Borromeo, *Instructionem fabricae...*, 2000, p. 109.

<sup>268</sup> cfr. scheda n. 40, *infra*.

<sup>269</sup> Cfr. scheda n. 48, *infra*.

<sup>270</sup> cfr. scheda n. 49, *infra*.

<sup>271</sup> Cfr. scheda n. 50, *infra*.

#### 4. ARCHITETTI E MAESTRANZE NELLA SICILIA OCCIDENTALE

##### *L'ALTARE: MISTERO DI PRESENZA, OPERA DELL'ARTE*

Nella realizzazione di un altare partecipano numerose maestranze: iniziando dall'architetto che si occupa della fase progettuale, e che predispone il disegno generale, si passa alla fase esecutiva che prevede l'utilizzo di marmorari incaricati di lavorare le lastre di marmo e di collocarle nel luogo stabilito e secondo la forma del progetto. In questa fase vengono affiancati dai muratori che preparano la base dell'altare, sempre sollevato su gradini, con pietre, calce, gesso, ferro e pece. Una volta composto il tutto i falegnami intagliano le varie figure a rilievo raffiguranti santi evangelisti o sacerdoti del Tempio di Gerusalemme e scene tratte dai libri dell'Antico Testamento, insieme alle relative cornici. Gli episodi biblici rintracciati sono: il serpente di bronzo, la raccolta della manna, il miracolo dell'acqua dalla roccia, il trasporto dell'arca santa, il sacrificio di Melchisedec, il sacrificio di Isacco, il miracolo del profeta Elia, il sacrificio di Abele, l'offerta dei pani sacri a Davide. Al Nuovo Testamento rimandano l'Ultima Cena, l'orazione nel Getsemani, la cena in Emmaus, l'agnello e il libro dei sette sigilli.

In seguito le parti lignee vengono dorate da maestri indoratori. I materiali da utilizzare, come i marmi policromi, sono specificati negli atti di commissione e si segnalano: brulè di Francia, pietra di Gallo, rosso della Piana, rosso di S. Martino, rosso di Taormina, verde di Calabria, libeccio di Custonaci, giallo di Castronovo, giallo broccatello di Siena, giallo di Segesta, diaspro fiorito di giuliana, smaltini di calcara, nero portoro, oficalce verde ligure, cotognino di Sagana, breccia di Seravezza, broccatello di Spagna <sup>272</sup>. Alla fine ricompare l'architetto, incaricato di redigere una relazione finale, al fine di attestare che le misure e le forme descritte nel progetto siano state realmente eseguite alla perfezione dalle maestranze.

Tra gli architetti documentati che progettarono altari si segnalano:

Nicolò Anito (1715-1809), che progetta l'altare maggiore della Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo<sup>273</sup>; Emmanuele Cardona (1750-1836) <sup>274</sup>, quelli

---

<sup>272</sup> S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992; G. Montana, V. Gagliardo, *I marmi e i diaspri del Barocco siciliano*, Palermo 1998.

<sup>273</sup> D. Ruffino, *Anito Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993 pp. 23-24; D. Ruffino, *Anito Nicolò*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 115. Cfr. scheda n. 1, infra.

della chiesa di S. Matteo <sup>275</sup> e della chiesa del Gesù a Palermo (insieme a Vincenzo Fiorelli) <sup>276</sup>, distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, e della chiesa Madre di Alcamo <sup>277</sup>; Carlo Chenchi (1740-1815)<sup>278</sup> l'altare maggiore della chiesa di S. Antonio Abate di Palermo <sup>279</sup>; Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814) l'altare maggiore della chiesa di S. Ignazio all'Olivella di Palermo <sup>280</sup> e quello della Cappella della Real Casina di caccia di Ficuzza <sup>281</sup>; Nicolò Peralta (seconda metà XVIII sec-1822) <sup>282</sup> l'altare maggiore dell'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita di Palermo <sup>283</sup>. Fu realizzato a partire dal 1798 dai marmorari Giuseppe Messina e Gioacchino Buatta per la cifra di 163 onze. Tra il 1800 e il 1801 venne perfezionato da Carlo Chenchi con la collaborazione del marmoraro Ignazio Vitaliano, cui fu corrisposto un compenso di onze 2.11 <sup>284</sup>. Il Chenchi proprio in quegli anni figurava tra i congiunti della Compagnia del SS. Rosario <sup>285</sup>.

---

<sup>274</sup> E. Mauro, *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 87-88.

<sup>275</sup> Cfr. scheda n. 7, *infra*

<sup>276</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, presentazione di T. Romano; interventi di A. Gaeta, M. D. Vacirca, R. M. Zito; rilievi di G. Acciaro; fotografie di E. Brai, Milano 2001, p. 161.

<sup>277</sup> Cfr. F. M. Mirabella, *Alcamo sacra con note di P. M. Rocca, rivedute ed accresciute da Francesco Maria Mirabella*, Alcamo 1956, p. 29; V. Regina, *La chiesa Madre di Alcamo. Notizie storiche e artistiche*, Alcamo 1956, pp. 68-69; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 155-156.

<sup>278</sup> E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106; E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia ...*, 2006, p. 276.

<sup>279</sup> Cfr. scheda 4, *infra*

<sup>280</sup> Cfr. scheda 5, *infra*.

<sup>281</sup> G. Fatta, T. Campisi, *La costruzione della Real Casina di Ficuzza*, in *Il Barocco e la regione corleonese*, atti della Giornata di studio (Chiusa Sclafani, 5 ottobre 1997), a cura di A. G. Marchese, introduzione di M. Giuffrè, premessa di G. Governali, Palermo 1999, pp.170-171.

<sup>282</sup> E. Mauro, *Peralta Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 353.

<sup>283</sup> G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo, 1999, p. 32; scheda n. 6, *infra*.

<sup>284</sup> *Idem*, p. 45 nota 50.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

Giovanni Rossi <sup>286</sup>, l'altare maggiore, oggi perduto, della chiesa del monastero di S. Giovanni all'Origlione <sup>287</sup> a Palermo. Questo venne eseguito nel 1797-98 da mastro Vincenzo Todaro, "operaio di pietre forti" per la cifra di 124 onze. Ancora, furono pagate 46 onze per lo scultore che realizzò le decorazioni in marmo, 4.11 onze a mastro Francesco Genova per lavori di intagli lignei e 30 onze per l'indoratore, forse Francesco Bevilacqua, per un totale di 200 onze<sup>288</sup>. Bevilacqua è lo stesso che eseguì le dorature dell'altare maggiore della Cappella dei Falegnami presso l'ex convento teatino, oggi sede della Facoltà di Giurisprudenza<sup>289</sup>. L'altare doveva essere eseguito con marmi in parte di risulta provenienti dalla chiesa dell'Olivella dei padri Filippini, rifatta dall'architetto G. V. Marvuglia <sup>290</sup>; Rosario Torregrossa (Palermo 1808-1881)<sup>291</sup>, progetta l'altare maggiore in legno della chiesa di S. Maria della Pace, detta dei Cappuccini, nel 1856 <sup>292</sup>, eseguito da Francesco Quattrocchi e dall'ebanista Francesco Paolo Paladini.

Maggiormente documentata è l'attività di Marvuglia, di cui si è già trattato, e di Cardona, progettista di tre altari.

Il primo è l'altare maggiore della chiesa Madre di Alcamo, Basilica di S. Maria Assunta (figg. 1-2), realizzato nel 1795 dai marmorari palermitani Simone e Pietro Pennino, con sculture di Francesco Coppolino <sup>293</sup>, che in particolare fu incaricato di intagliare in legno di tiglio i coperchi delle urne per le reliquie, il monte calvario e i bassorilievi con scene bibliche che nel 1918 furono sostituiti

---

<sup>286</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 152-153.

<sup>287</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 149-154; Appendice documentaria, doc. 6, *infra*.

<sup>288</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 200-201, doc. n. 50.

<sup>289</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004 pp. 107-108; scheda n. 16, *infra*.

<sup>290</sup> N. Donato, *Sant'Ignazio martire all'Olivella* in E. Sessa, *Le Chiese...*, 1995, p. 229.

<sup>291</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Torregrossa Rosario*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 417-418; P. Palazzotto, *Torregrossa Rosario*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 967.

<sup>292</sup> Cfr. scheda n. 27, *infra*.

<sup>293</sup> F. Pipitone, *Coppolino Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 70.



con quelli attuali in rame dorato da Salvatore Di Marzo da Palermo <sup>294</sup>. Quanto ai due fratelli palermitani Simone e Pietro sono esponenti della famiglia Pennino, attiva sin dalla prima metà del XVIII secolo alla metà del secolo seguente, il cui maggiore rappresentante fu Filippo <sup>295</sup>. L'altare, in marmi policromi, presenta una mensa sorretta da quattro volute e al centro della quale sta un'urna dalle zampe leonine e motivi a baccelli nella parte inferiore e tre aperture con vetro da cui si vedono le reliquie; ai lati, entro nicchie, due vasi. Nella predella ci sono cinque scene bibliche di cui la maggiore, quella centrale, raffigura il serpente di bronzo.

Il secondo altare è quello della chiesa di S. Matteo di Palermo, eseguito nel 1798-99 <sup>296</sup>. Il terzo è l'altare maggiore della chiesa del Gesù a Casa professa, progettato insieme a Vincenzo Fiorelli <sup>297</sup>, e realizzato tra il 1819 e il 1822, dai maestri Todaro, i fratelli Nicolò e Federico e il loro padre Vincenzo, per la cifra di 550 onze <sup>298</sup>. Venne collocato nel presbiterio nel 1823, ma consacrato solo nel 1832 da monsignor Giovan Battista Bagnasco con l'inclusione delle reliquie dei santi Marziale, Cassiodoro, Vittorino e Prospero <sup>299</sup>.

---

<sup>294</sup> V. Regina, *La chiesa Madre di Alcamo...*, 1956, pp. 68-69.

<sup>295</sup> S. Terzo, *Pennino Filippo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 258-259.

<sup>296</sup> Cfr. scheda n. 7, *infra*.

<sup>297</sup> E. Mauro, *Fiorelli Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 180.

<sup>298</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 161-162.

<sup>299</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 161-162.



Fig. 1



Fig. 2

Nel progetto (fig. 3) si vede che al centro del paliotto era prevista la scena del Sacrificio di Isacco mentre il tabernacolo era un tempietto circolare completamente libero e isolato dalla predella, ma circondato da colonne che sostenevano un baldacchino su cui stavano quattro angeli reggi corona. Sull'altare stavano sei candelieri e quattro vasi in legno indorati, nel 1822, da mastro Girolamo Fernandez per la cifra di 100 onze <sup>300</sup>. L'altare, restaurato nel 1903 dallo scultore Salvatore Orlando, sotto la direzione dell'architetto Giuseppe Patricolo, fu danneggiato dai bombardamenti del 9 maggio 1943, e sostituito con un nuovo altare progettato da Francesco Valenti, ancora oggi in situ <sup>301</sup>.



Fig. 3

Questi architetti sono esponenti della cultura neoclassica palermitana che si diffonde, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo, in gran parte della Sicilia occidentale attraverso l'opera dei marmorari che da Palermo vengono chiamati ad operare in molti centri minori. Spesso questi facevano parte di una stessa famiglia e seguivano le commissioni dei grandi architetti.

Tra le famiglie documentate le più importanti furono i Todaro, i Boatta, i Pennino, i Mosca e i Durante.

Il capostipite dei Todaro fu Nicolò affiancato dai figli Salvatore e Vincenzo. Da Vincenzo nacquero Federico e Nicolò (o Nicola), anch'essi marmorari. Nicolò e il figlio Vincenzo eseguirono nel 1795 l'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini a Palermo <sup>302</sup>. Vincenzo, insieme al fratello Salvatore, è l'autore, tra il 1786 e il 1792, dell'altare maggiore della chiesa di S.

<sup>300</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 211, doc. n. 165.

<sup>301</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 170-171.

<sup>302</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 201-202 doc. n. 59 e Scheda n. 1, *infra*.

Ignazio all'Olivella <sup>303</sup>. Ancora Vincenzo realizzò nel 1797-98 l'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Giovanni all'Origlione di Palermo per la cifra di 124 onze <sup>304</sup>. I fratelli Nicolò e Federico e il loro padre Vincenzo, realizzarono, tra il 1819 e il 1822, l'altare maggiore della chiesa del Gesù a Casa professa, per la cifra di 550 onze <sup>305</sup>. I Todaro furono «capaci di far combaciare in giochi caleidoscopici le venature del marmo» <sup>306</sup>, come dimostra un documento dove si parla della loro abilità ad unire «le cosciature macchia con macchia, di maniera che non appariscano le suddette cosciature» <sup>307</sup>. Ad essi si unirono Domenico Napoli e Salvatore Lopes <sup>308</sup>. Quest'ultimo faceva parte di una famiglia di marmorari <sup>309</sup> il cui ultimo esponente potrebbe essere il palermitano Pietro Lopez che nel 1888 realizzò l'altare maggiore in marmi policromi della chiesa di Maria SS. del Rosario di Bisacchino (Pa) <sup>310</sup>.

Dei Boatta (o nelle varianti Buatta e Boatti) sono noti Gioacchino, che esegue dopo il 1798 l'altare maggiore dell'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita, e Nicolò (il padre), che nel 1742 riceve un pagamento di 3 onze per avere fatto il colonnato dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Oliva di Alcamo <sup>311</sup>. Gioacchino e il fratello Ciro con il padre Nicolò realizzarono nel 1757 i pannelli marmorei delle spalliere degli scanni laterali dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami <sup>312</sup>, nel 1768 eseguirono la scalinata dell'altare maggiore della chiesa del Convento di S. Anna la Misericordia di Palermo per la cifra di 28 onze, 19

---

<sup>303</sup> Cfr. scheda n. 5, *infra*.

<sup>304</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 200-201 doc. n. 50.

<sup>305</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 161-162.

<sup>306</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 162; M. C. Ruggieri Tricoli, B. De Marco Spata, *Todaro*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, IV vol., *Arti minori e decorative*, a cura di M. C. Di Natale, in c.d.s.

<sup>307</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 201 doc. n. 59.

<sup>308</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 162.

<sup>309</sup> A. Tricoli, *Lopes*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. IV, in c. d. s.

<sup>310</sup> R. F. Margiotta, *Tesori d'arte a Bisacchino*, Caltanissetta 2008, p. 39.

<sup>311</sup> G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999, p. 32; T. Papa, *La chiesa di S. Oliva in Alcamo*, Trapani 1964, p. 46.

<sup>312</sup> Palazzotto P., *Palermo. Guida agli oratori...*, 2004 p. 107.

tari, 10 grana <sup>313</sup>; ancora gli stessi fratelli lavorarono sin dal 1778 allo scalone marmoreo di Palazzo Belmonte al Cassaro sotto la direzione di G. V. Marvuglia <sup>314</sup>, a dimostrazione dei legami professionali tra i marmorari e gli architetti.

La famiglia Pennino è documentata sin dagli inizi del XVIII secolo, il capostipite è considerato Giacomo, allievo di Giacomo Serpotta. Il più famoso esponente fu certamente Filippo (1733-1794), seguace di Ignazio Marabitti, la cui bottega fu continuata dai figli Gaetano e Leonardo <sup>315</sup>. Di questa famiglia gli unici esponenti documentati in lavori attinenti agli altari furono i poco noti Simone e Pietro, che nel 1795 realizzarono l'altare maggiore della chiesa Madre di Alcamo <sup>316</sup>.

Interessante è poi segnalare la collaborazione tra marmorari di diverse famiglie per la stessa committenza come nel caso di Pietro Pennino e di Ciro Boatta, che nei primi anni '80 del XVIII secolo lavorarono alle dipendenze dell'architetto Emmanuele Cardona all'interno della chiesa di S. Matteo al Cassaro a Palermo e in particolare per lavori nel cappellone <sup>317</sup>.

La famiglia Mosca è operante a Palermo tra il XVII e il XIX secolo con vari esponenti, che operarono nella chiesa del Gesù di Palermo <sup>318</sup>, tra cui Girolamo, Giuseppe, Ignazio, Leonardo, Matteo, Paolino e Vincenzo, quest'ultimo autore nel 1831 dell'altare maggiore, in stile neoclassico, della chiesa del monastero di S. Spirito di Agrigento <sup>319</sup>.

---

<sup>313</sup> V. Verchiani, *La Chiesa e il Convento S. Anna in Palermo*, Palermo 1988, pp. 74-75.

<sup>314</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 158.

<sup>315</sup> S. Terzo, *Pennino Giacomo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 259; S. Tornatore, *Pennino Giacomo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 772-773.

<sup>316</sup> V. Regina, *La chiesa Madre di Alcamo...*, 1956, pp. 68-69; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 155, 158 nota 307.

<sup>317</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 203 docc. nn. 69-73, 75-76.

<sup>318</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 149-150, note 1156, 1166.

<sup>319</sup> M. La Monica, *Le opere scultoree e pittoriche nella chiesa di Santo Spirito*, in M. La Monica, *La Chiesa di Santo Spirito in Agrigento. Stucchi di Serpotta e illusionismo pittorico-architettonico*, contributi di S. Alfano, A. Chiazza, S. Sanzo, Palermo 2009, p. 98 e scheda n. 21, *infra*.

Della famiglia Durante l'esponente più conosciuto fu Giosuè, documentato dal 1795 al 1862 le cui opere maggiori furono:

l'altare maggiore (1795) della chiesa del San Salvatore del convento delle Benedettine di Naro (Ag)<sup>320</sup>;

l'altare maggiore della Cappella della Real Casina di Ficuzza, inaugurata nel 1807, per il quale fu utilizzato il marmo rosso locale della Scalilla per il basamento<sup>321</sup>. I bassorilievi in legno, raffiguranti i discepoli di Emmaus e due statuette che rappresentano la Fede e la Speranza, furono eseguiti dallo scultore palermitano Girolamo Bagnasco (1759-1832)<sup>322</sup>; numerosi lavori nei prospetti della Real Casina<sup>323</sup>;

l'altare maggiore della Cappella dei Falegnami di Palermo (1805-1807)<sup>324</sup>;

vari lavori nel Monastero di S. Martino delle Scale (1797-1862)<sup>325</sup>;

interventi sull'altare di Antonello Gagini della chiesa di S. Maria dello Spasimo; lavori nella chiesa di S. Ignazio all'Olivella (1801-1803)<sup>326</sup> e nella chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo (1805)<sup>327</sup>.

---

<sup>320</sup> M. Dragotto, *Il patrimonio architettonico e scultoreo di Naro*, Naro 2005, p. 29 scheda n. 6. L'altare viene ritenuto di legno ma Giosuè Durante fu un marmoraro. Sono presenti in effetti intagli lignei ma dello scultore palermitano Nicolò Bagnasco.

<sup>321</sup> Cfr. G. Fatta, T. Campisi, *La costruzione...*, in *Il Barocco...*, 1999, pp. 197-198.

<sup>322</sup> V. Scavone, *Bagnasco Girolamo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 14-15; G. Fatta, T. Campisi, *La costruzione...*, in *Il Barocco...*, 1999, p. 199; A. Cuccia, *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 138-139.

<sup>323</sup> Nel 1803 vengono affidati a Giosuè Durante vari lavori all'esterno della Real Casina, come la decorazione centrale del prospetto, in particolare il blasone del re, posto al centro del blocco scultoreo composto dalle statue di Diana e Pan con cinghiali, cani e cervi, e le mostre di marmo bianco degli orologi. Cfr. V. Capitano, *Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto, ingegnere, docente*, Palermo 1985, p. 69; G. Fatta, T. Campisi, *La costruzione...*, in *Il Barocco...*, 1999, pp. 195-197.

<sup>324</sup> Cfr. scheda n. 16, *infra*.

<sup>325</sup> I. Bruno, *Arti decorative dai libri contabili dal 1650 al 1862*, in *L'Eredità di Angelo Sinisio: l'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti; fotografie di E. Brai, Palermo 1997, pp. 315, 317.

<sup>326</sup> Forse Durante ha lavorato per la pavimentazione della Chiesa, poiché in un progetto di Marvuglia si legge "G. D. fece". D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 277; *Palermo nell'età*

Giosuè Durante nacque nel 1760 e morì nel 1814 all'età di 54 anni<sup>328</sup>. Dunque, il Durante documentato nel monastero benedettino di S. Martino delle Scale dopo il 1814 deve essere un omonimo, forse il figlio o il nipote? A questo punto non possiamo sapere chi dei due sia stato l'autore dell'altare maggiore dell'oratorio dei Falegnami di Palermo, qui esaminato.

Della stessa famiglia sono documentati Vincenzo (secondo e terzo decennio del '700) e Salvatore (inizi '800,) entrambi operanti nella chiesa del Gesù di Palermo<sup>329</sup>; Giuseppe<sup>330</sup>, che, nel 1820, in seguito ai danni subiti dalla Real Casina di caccia di Ficuzza nel corso dei moti rivoluzionari, eseguì il restauro dell'altare maggiore della Cappella, realizzato da Giosuè Durante pochi anni prima. I marmi utilizzati per ripristinare e integrare le parti mancanti furono il bianco di Carrara, il cotognino, giallo, libeccio, lumachella, marmo di Misilmeri, rosso di Cefalù<sup>331</sup>. Dal 1831 al 1843 è documentato nella chiesa del Gesù di Palermo per rifare la nuova pavimentazione dell'intero edificio<sup>332</sup>, nel 1837 fu l'autore dell'altare maggiore della chiesa di S. Giorgio in Kemonia a Palermo<sup>333</sup> e nel 1860, insieme al figlio Gaetano, dell'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Giuliano di Geraci Siculo (Pa)<sup>334</sup>.

Un caso a parte è rappresentato dal marmoraro palermitano Filippo Cinistri o Pinistri, definito nei documenti "lavoratore di pietre forti", che tra il

---

*dei neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè e M. R. Nobile, Palermo 2000, p. 106; M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p.158.

<sup>327</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 253 nota 1247.

<sup>328</sup> A. Gallo, *Notizie...*, ms del XIX secolo in BCRS f. 1119.

<sup>329</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p.157; *Eadem*, p. 253 nota 1239.

<sup>330</sup> P. Allegra, *Durante Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 109.

<sup>331</sup> G. Fatta, T. Campisi, *La costruzione...*, in *Il Barocco...*, 1999, pp. 205-207.

<sup>332</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 164.

<sup>333</sup> P. Allegra, *Durante Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 109; S. Grasso, *Le arti figurative...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009, pp. 184-185; scheda n. 22, *infra*.

<sup>334</sup> G. Chichi, *Geraci Siculo. Guida alla capitale dei Ventimiglia*, Geraci Siculo 1997, pp. 72-73; M. C. Di Natale, *Arte a Geraci Siculo tra decorazione e devozione in Forme d'arte a Geraci Siculo, dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, p. 25; G. Travagliato, *Gli Archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci in Forme d'arte...*, 1997, pp. 158-159. Scheda n. 29, *infra*.

1798 e il 1799 realizzò l'altare maggiore della chiesa di S. Matteo di Palermo <sup>335</sup>. Il Pinistri era, alla fine del XVIII secolo, il maggior esperto di pietre dure come conferma il Diario di Leòn Dufourny, dove viene citato, con la qualifica di marmista della Cattedrale, per la sua competenza in tema di agate antiche lavorate <sup>336</sup>. A lui infatti si deve la realizzazione dell'altare maggiore della Cattedrale di Palermo nel 1793-94, dove utilizzò diaspri, agate, lapislazzuli e legni impietriti <sup>337</sup>, mentre i gradini sono in granito d'Egitto <sup>338</sup>. L'altare del duomo venne commissionato dall'arcivescovo Francesco Fernando Sanseverino <sup>339</sup> e l'incarico al Pinistri venne favorito da Giovan Battista La Licata (detto Fra Felice da Palermo), peraltro suo parente, responsabile, intorno al 1797, della demolizione della Tribuna di Antonello Gagini nella stessa Cattedrale <sup>340</sup>. Altro probabile esponente della stessa famiglia è Santo Cinistri, definito "gioielliere di pietre forti" (la stessa specializzazione di Filippo), che nel 1741 lavora, insieme al marmoraro Nicola Todaro, nella cappella di S. Francesco Saverio della omonima chiesa di Palermo <sup>341</sup>.

Tra gli scultori in legno, impegnati nelle decorazioni degli altari, come bassorilievi, cornici e angeli, o addirittura esecutori di interi altari in legno, si segnalano:

---

<sup>335</sup> A. Gallo, *Notizie...*, ms del XIX secolo in BCRS f. 1119; G. Daddi, *S. Matteo vecchio e nuovo...*, 1916, p. 219; E. Mauro, *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 87-88; F. Mirabella, *La Chiesa di San Matteo...*, 1995, p. 30; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 156-162; scheda n. 7, infra.

<sup>336</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159.

<sup>337</sup> G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858, rist. anast. 1984, p. 642; N. Basile, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, 1926, p. 68; F. Calamia, A. Catalano, *La Cattedrale di Palermo: otto secoli di vicende architettoniche*, 1981, p. 130; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 45.

<sup>338</sup> G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 642.

<sup>339</sup> G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 642.

<sup>340</sup> N. Basile, *La Cattedrale di Palermo...*, 1926; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159; G. Bongiorno, *L'arca perduta*, in *Sacra. Opere d'arte nel restaurato Museo diocesano di Palermo*, Palermo 2004, pp. 129-131.

<sup>341</sup> M. Vitella, *Le opere d'arte...*, in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 56.



Filippo Quattrocchi (Gangi, 1738-Palermo 1818)<sup>342</sup>, artefice delle testine angeliche, dei tre bassorilievi (nella mensa e nella predella) e dei perduti quattro angeli-telamoni che reggevano la mensa dell'altare maggiore della chiesa di S. Matteo di Palermo (1798-99)<sup>343</sup>, “uno dei più noti interpreti della scultura lignea monumentale della seconda metà del Settecento”<sup>344</sup>;

Francesco Quattrocchi (1779-1861), figlio di Filippo<sup>345</sup>, autore dell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (1811)<sup>346</sup> e della tribuna dell'altare maggiore della chiesa del convento dei Cappuccini di Palermo (1856), insieme all'ebanista Francesco Paolo Paladini<sup>347</sup>.

Girolamo Bagnasco (1759-1832)<sup>348</sup>, noto per le numerose committenze ecclesiastiche e confraternali di Palermo e della Sicilia occidentale, che nel 1815 esegue le decorazioni dell'altare della Cappella nella Real Casina di Ficuzza<sup>349</sup> e successivamente quelle dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo<sup>350</sup>;

Salvatore Bagnasco (1804-1842)<sup>351</sup> che nel 1828 realizza le statuette delle Virtù (ancora esistenti) per l'altare maggiore della chiesa di S. Francesco di Paola di

---

<sup>342</sup> A. Cuccia, *Quattrocchi Filippo*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 811.

<sup>343</sup> Cfr. scheda n. 7, *infra*.

<sup>344</sup> *Filippo Quattrocchi Gangitanus Sculptor: il “senso barocco” del movimento*, a cura di S. Farinella, 2004; S. Anselmo, *Pietro Bencivinni “magister civitatis Politii” e la scultura lignea nelle Madonie*, premessa M. C. Di Natale; introduzione R. Casciaro, Bagheria 2009, pp. 138-156.

<sup>345</sup> R. Sinagra, *Quattrocchi Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 277; *Filippo Quattrocchi...*, 2004, pp. 72-76; A. Cuccia, *Quattrocchi Francesco*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 811.

<sup>346</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*.

<sup>347</sup> F. D. Farella, *Cenni storici della chiesa e delle catacombe dei Cappuccini di Palermo*, Palermo 1982, p. 17; A. Cuccia, *Quattrocchi Francesco*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 811 e scheda n. 27, *infra*.

<sup>348</sup> V. Scavone, *Bagnasco Girolamo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 14-15; A. Cuccia, *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 138-139.

<sup>349</sup> I bassorilievi in legno raffigurano i discepoli di Emmaus e due statuette rappresentano la Fede e la Speranza.

<sup>350</sup> A. Cuccia, *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 138-139 e scheda n. 18, *infra*.

<sup>351</sup> A. Callari, *Bagnasco Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 16; P. Palazzotto, *Andrea Onufrio...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 352.

Palermo <sup>352</sup>. Egli è un altro esponente della famiglia di scultori in legno il cui esponente più importante fu Girolamo, sopra citato. Salvatore era figlio di Rosario (1774 ca-post 1837) <sup>353</sup>.

Giosuè Alessi che, tra il 1828 e il 1829, intaglia venti candelieri, capitelli e altre decorazioni per l'altare maggiore della chiesa di S. Francesco di Paola di Palermo <sup>354</sup>;

Francesco Coppolino, che nel 1795 intaglia le decorazioni dell'altare maggiore della chiesa Madre di Alcamo <sup>355</sup> e nel 1801 intaglia gli stalli della chiesa del Gesù di Palermo provenienti dalla chiesa di S. Nicolò all'Albergheria <sup>356</sup>;

Vincenzo Genovese <sup>357</sup>, palermitano, che esegue nel 1861 le decorazioni dell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo <sup>358</sup>, già noto per molte statue lignee policrome diffuse in tutto il territorio siciliano <sup>359</sup>;

Giuseppe e Salvatore Valenti, padre e figlio, che intagliarono nel 1851 la sedia per il celebrante della chiesa del Gesù di Palermo oggi custodita nel Museo di Casa Professa <sup>360</sup> mentre il solo Salvatore, nel 1888, eseguì il pulpito della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Palermo in stile neogotico <sup>361</sup>.

---

<sup>352</sup> ASP, *Corporazioni Religiose Soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva*, vol. 645, cc. 35, 37; scheda n. 20, *infra*.

<sup>353</sup> P. Palazzotto, *Andrea Onufrio...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 352.

<sup>354</sup> ASP, *Corporazioni Religiose Soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva*, vol. 645, cc. 44, 59; scheda n. 20, *infra*.

<sup>355</sup> V. Regina, *La chiesa Madre di Alcamo...*, 1956, pp. 68-69.

<sup>356</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 157.

<sup>357</sup> A. Cuccia, *Genovese Vincenzo*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 441.

<sup>358</sup> A. Cuccia, *La Chiesa del convento...*, 2002, p. 132; scheda n. 30, *infra*.

<sup>359</sup> La statua di Santa Lucia che si venera nella chiesa del Carmine a Cianciana, la statua del Cuore Immacolato di Maria nella Parrocchia omonima a Misilmeri, la Madonna della Mercede e l'Ecce Homo nella Chiesa di Santa Maria di Loreto di Petralia Soprana, la statua del SS. Salvatore della Chiesa di Gesù e Maria di Casteltermini, la statua di San Pasquale Baylon nella Chiesa del Convento di Ravanusa, le statue dei Santi Crispino e Crispiniano nella Parrocchia di San Vito e Francesco di Monreale, la statua del Crocifisso della Chiesa Madre di Mistretta.

<sup>360</sup> Cfr. A. Callari, *Valenti Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 340; Idem, *Valenti Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 340-341; scheda n. 37, *infra*.

<sup>361</sup> Cfr. scheda n. 40, *infra*

Gaetano Vinci da Naro (Ag), autore dell'altare maggiore (1899) della chiesa di S. Francesco di Naro <sup>362</sup>.

Gli altari qui esaminati sono, nella maggior parte dei casi, in marmi policromi con decorazioni in legno o bronzo dorato e presentano uno stile neoclassico ben definito, tranne gli altari più antichi risalenti agli ultimi anni del sesto e del settimo decennio, che hanno ancora influenze settecentesche di gusto tardobarocco come quello della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini (1765) <sup>363</sup> e della chiesa di S. Ninfa dei Crociferi (1774) <sup>364</sup>. In essi sono presenti testine angeliche e decori fitomorfi che tendono ad accartocciarsi alla maniera rococò. Tale «intrusione fa parte di un fenomeno non raro della figuratività palermitana dell'ultimo settecento, che molto spesso sa ritrovare mollezze tardo-barocche nel pieno algore del neoclassicismo» <sup>365</sup>. Anche nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria della Pietà, risalente alla fine del XVIII secolo <sup>366</sup>, è presente un elemento architettonico legato alla cultura tardobarocca, il baldacchino del tronetto che sovrasta il tabernacolo. Si tratta di una rielaborazione in chiave neoclassica di un arredo liturgico tipicamente barocco, come denuncia la corona a fastigio chiuso retta da angeli, che si ritrova in altri altari palermitani del Settecento, come quelli della chiesa di S. Chiara <sup>367</sup> e della chiesa di S. Caterina d'Alessandria. Un altro altare neoclassico che presenta il medesimo tronetto è quello del SS. Sacramento nella chiesa Madre di Ciminna (Pa), appartenente alla omonima confraternita. E' in argento sbalzato e cesellato su anima lignea, di argenterie palermitano del 1789<sup>368</sup>. Si ricorda che nelle argenterie, intorno alla metà degli anni Settanta, ci sono «sporadici tentativi di stemperare l'esuberanza rococò» come dimostrano

---

<sup>362</sup> B. Alessi, *Naro. Guida...*, p. 148; L. Buttà, *Il generoso cuore della città barocca in Naro*, supplemento al n. 1 (anno 16) di *Kalòs*, gennaio-marzo 2004, Palermo 2004, p. 21; *Francescanesimo e cultura nella provincia di Agrigento*, atti del convegno di studio (Agrigento 26-28 ottobre 2006), a cura di I. Craparotta e N. Grisanti, Palermo 2009, p. 38; scheda n. 32, *infra*.

<sup>363</sup> Cfr. scheda n. 1, *infra*.

<sup>364</sup> Cfr. scheda n. 2, *infra*.

<sup>365</sup> D. Malignaggi, *Le arti figurative del Settecento in Sicilia* in *La Sicilia nel Settecento*, Messina 1984, p. 734.

<sup>366</sup> Cfr. scheda n. 11, *infra*.

<sup>367</sup> *La Chiesa di Santa Chiara a Palermo: Ricerche e restauri*, a cura di V. Abbate, M. G. Aurigemma, Palermo 1986, p.

<sup>368</sup> G. Cusmano, scheda V,66 in *Le Confraternite...*, 1993, pp. 276-277.

alcuni ostensori a Palermo e a Ragusa <sup>369</sup>. «E' solo negli ultimi anni dell'ottavo decennio del Settecento che cominciano ad apparire manufatti intonati in maniera più esplicita al gusto neoclassico» <sup>370</sup>. Il neoclassicismo ottocentesco in Sicilia ha come riferimento, soprattutto nelle arti decorative, la città di Roma <sup>371</sup>, tant'è che si parla di nuovo gusto "alla romana" come ricordato da M. Accascina, che sottolinea la capacità degli artefici siciliani nel sintetizzare l'esuberanza del barocchetto ed il neoclassicismo ufficiale tra «motivi da salvare e scelta degli altri che venivano proposti dall'oreficeria romana come dall'oreficeria francese» <sup>372</sup>. L'esempio più evidente della transizione dal rococò al neoclassicismo è l'altare d'argento del Duomo di Monreale, dell'orafo Luigi Valadier, eseguito tra il 1765 e il 1773, di cui si tratterà più avanti.

Le numerose decorazioni degli altari e degli arredi ecclesiastici evidenziano la conoscenza da parte dei progettisti e degli scultori di precisi riferimenti iconografici tratti dalle fonti del tempo come le *Antichità Romane* di G. B. Piranesi, in quattro tomi, usciti nel 1756 e riediti postumi nel 1784 e soprattutto l'ultima raccolta di incisioni *Vasi Candelabri Cippi Sarcophagi Tripodi Lucerne ed Ornamenti Antichi* (Roma 1778) <sup>373</sup> che costituirà uno dei repertori più sfruttati dai decoratori neoclassici. Le ricerche di Piranesi rientrarono nel dibattito archeologico e storico dell'epoca, entro cui egli si poneva come difensore dell'autonomia tecnica, strutturale ed estetica dell'architettura romana (ed etrusca) rispetto a quella greca.

Gli altari censiti realizzati in questo periodo presentano due tipologie di tabernacolo: a tempietto circolare, circondato da colonne e spesso isolato e staccato dalla predella, come realizzato, nel caso più antico fin qui ritrovato,

---

<sup>369</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 414; S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395; R. Vadalà, *Gusto eclettico e contaminazioni. Le suppellettili del Duomo di Erice al tempo dei neostili* in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp. 51-63.

<sup>370</sup> S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, pp. 395-398.

<sup>371</sup> M. C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro* in *Ori e argenti di Sicilia*, 1989, p. 160; M. Praz, *Gusto neoclassico*, 1990, pp. 155-158; S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395.

<sup>372</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, pp. 390, 418.

<sup>373</sup> *Giovanni Battista Piranesi: vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi disegni ed inc. dal Cav. Gio. Batta. Piranesi pubblicati l'anno 1778*, catalogo della mostra a cura di A. Galic, Zagabria 2002.

nell'altare della chiesa di S. Antonio abate di Palermo (1789) <sup>374</sup>; a prospetto architettonico con piatte lesene e frontone, uniformato con la predella, come nell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini (1765) <sup>375</sup>. Nel primo caso emerge per maestosità il tabernacolo dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo <sup>376</sup> caratterizzato da una serie di statue in legno dorato a tutto tondo che si affacciano dal cornicione superiore, nel secondo caso l'esempio indiscusso è quello dell'altare maggiore della chiesa di S. Ignazio all'Olivella dei PP. Filippini (1786-1792) <sup>377</sup>, trattandosi non di una semplice facciata, ma di una piccola chiesa a pianta centrale, quasi si trattasse di un modellino in miniatura.

Il modello del tempietto circolare ebbe una grande diffusione nei secoli precedenti come dimostra il tabernacolo del Santissimo Sacramento nella Basilica di S. Pietro a Roma, realizzato in bronzo dorato da Gian Lorenzo Bernini nel 1674 <sup>378</sup>, prendendo a modello il tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio e il grandioso tabernacolo per la cappella del Sacramento della Cattedrale di Camerino, firmato e datato nel 1554 da Bonconte Bonconti <sup>379</sup>. Lo sportello del tabernacolo veniva impreziosito da immagini simboliche come l'usuale *Agnus Dei*, l'Agnello mistico seduto sul libro dei sette sigilli <sup>380</sup>, il cui esempio più interessante è quello dell'altare della cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo <sup>381</sup>, ma si ritrovano anche il Buon Pastore, nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria della Pace (detta dei Cappuccini) di Palermo <sup>382</sup> e nell'altare maggiore della chiesa Madre di Canicattì (Ag) <sup>383</sup>, e il calice con

---

<sup>374</sup> Cfr. scheda n. 4, infra.

<sup>375</sup> Cfr. scheda n. 1, infra.

<sup>376</sup> Cfr. scheda n. 18, infra.

<sup>377</sup> Cfr. scheda n. 5, infra.

<sup>378</sup> *Guida alla Basilica di San Pietro*, Roma 1995, p. 21.

<sup>379</sup> B. Montevercchi, *Il tabernacolo di Bonconte da Camerino* in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", anno 1 n.2 dicembre 2010, pp. 80-91.

<sup>380</sup> Per una lettura teologica cfr. Iconografia e teologia dell'altare, supra.

<sup>381</sup> Cfr. scheda n. 19, infra.

<sup>382</sup> Cfr. scheda n. 27, infra.

<sup>383</sup> Cfr. scheda n. 33, infra.

l'ostia, nell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco Saverio <sup>384</sup> e nell'altare della cappella della Madonna del Carmine della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>385</sup>. Lo sportello del tabernacolo del Tesoro della Matrice nuova di Castelbuono, di argenterie siciliano del 1877, presenta la scena evangelica della Cena in Emmaus <sup>386</sup>.

La maggior parte degli altari catalogati presenta sotto la mensa, all'interno di uno spazio poco profondo, un'urna in marmo dalle svariate forme che conteneva le reliquie dei Santi <sup>387</sup>. Questo elemento, dalla doppia valenza teologica e ornamentale, è molto diffuso negli altari romani del Settecento. Un interessante altare maggiore la cui mensa è interamente costituita da una grande urna decorata da scanalature e ghirlande, è quello della chiesa di S. Maria del Priorato, progettato da G. B. Piranesi nel 1764 e realizzato da Tommaso Righi <sup>388</sup>. Il paliotto presenta un'apertura circolare con un grata che permetteva la visione delle reliquie poste all'interno. Una collocazione simile si ritrova a Palermo nell'altare maggiore della chiesa di S. Orsola <sup>389</sup>, dove al centro del paliotto si vede un'apertura rettangolare, ma priva di grata, dove erano custodite le reliquie. Molti altari seicenteschi della Basilica di S. Pietro a Roma presentano sotto la mensa aperture circolari, fornite di artistiche grate in bronzo dorato, che permettevano la visione e l'adorazione delle reliquie dei Santi titolari delle cappelle (S. Gregorio Nazianzeno, i santi Processo e Martiniano, S. Petronilla, S. Leone Magno, S. Giuseppe -ma con le reliquie dei santi Simone e Giuda Taddeo)<sup>390</sup>. Altro esempio è l'altare papale della Basilica di S. Maria Maggiore progettato da Ferdinando Fuga alla metà del '700, la cui mensa, sorretta da quattro angeli in bronzo dorato di Filippo Tofani su modello di Pietro Bracci <sup>391</sup>, è costituita anche in questo caso da una grande urna in porfido con zampe leonine e decorazioni fitomorfe in bronzo dorato, e nella stessa basilica, l'altare

---

<sup>384</sup> Cfr. scheda n. 8, *infra*.

<sup>385</sup> Cfr. scheda n. 9, *infra*.

<sup>386</sup> M. C. Di Natale, *Il Tesoro della Matrice...*, 2005, pp. 41, 79.

<sup>387</sup> Per una lettura teologica dell'urna cfr. Iconografia e teologia dell'altare, *infra*.

<sup>388</sup> R. Bernabei, *Chiese di Roma*, Roma 2007, pp. 290-291.

<sup>389</sup> Cfr. scheda n. 12, *infra*.

<sup>390</sup> *Guida alla Basilica di San Pietro*, Roma 1995, pp. 23, 31, 33, 36, 38.

<sup>391</sup> R. Bernabei, *Chiese...*, 2007, pp. 220-229.

della Cappella Paolina <sup>392</sup>. Un'altra grande urna si ritrova nell'altare maggiore della chiesa di S. Marcello al Corso, nella chiesa di S. Girolamo degli Illirici, nella chiesa di Sant'Eustachio, sempre a Roma <sup>393</sup>.

Tra gli esempi siciliani più interessanti, l'urna dell'altare della cappella dei SS. Pietro ed Agata nella Cattedrale di Palermo <sup>394</sup>, costituita da un sarcofago con zampe leonine, l'urna dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli di Palermo <sup>395</sup>, dal sapore antiquariale e l'urna dell'altare maggiore della Basilica di S. Francesco d'Assisi di Palermo, inaugurato l'8 novembre del 1800 <sup>396</sup>. Da segnalare gli altari gemelli delle cappelle laterali della chiesa di S. Antonio abate (figg. 4-5), con deliziose urne sollevate su un gradino e affiancate da vasotti da cui fuoriescono fiamme, incorniciate da colonnine con scanalature dorate.

Al posto dell'urna si può trovare un pannello, formante il paliotto, al centro del quale è inserita una scena o un elemento simbolico a bassorilievo o a tutto tondo, in legno o bronzo dorato, tratti da episodi dell'Antico o del Nuovo Testamento <sup>397</sup>. *La Cena in Emmaus* si trova nell'altare maggiore della chiesa del Carmine Maggiore di Palermo <sup>398</sup>, così come negli altari maggiori delle chiese di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag) <sup>399</sup> e di S. Ignazio all'Olivella di Palermo <sup>400</sup>,

---

<sup>392</sup> R. Bernabei, *Chiese...*, 2007, p. 227.

<sup>393</sup> R. Bernabei, *Chiese...*, 2007, pp. 72, 33, 133.

<sup>394</sup> Cfr. scheda n. 19, *infra*.

<sup>395</sup> Cfr. scheda n. 18, *infra*.

<sup>396</sup> F. Rotolo, *Abside centrale della Basilica di S. Francesco d'Assisi in Palermo : vicende storiche*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, vol. XVI, 1967, p. 161; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995 p. 155; P. Filippo Rotolo, *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle: Un monumento unico della Palermo medievale*, cura redazionale C. Miceli; fotografie E. Brai e G. Ventura, Palermo 2010, p. 389.

<sup>397</sup> Raramente sono state riscontrate figure di Santi, come nell'altare d'argento di S. Rosalia nella Cattedrale di Palermo e nell'altare maggiore della chiesa di S. Rosalia a Bivona (Ag), dove la Santa è rappresentata nell'atto di scolpire l'iscrizione della Quisquina. Cfr. schede nn. 15, 34.

<sup>398</sup> Cfr. scheda n. 14, *infra*.

<sup>399</sup> Cfr. scheda n. 24, *infra*.

<sup>400</sup> Cfr. scheda n. 5, *infra*.



Fig. 4: Palermo, chiesa di S. Antonio abate

Altare dell'Immacolata



Fig. 5: Palermo, chiesa di S. Antonio abate

Altare del Crocifisso

il *Sacrificio di Isacco* nell'altare maggiore dell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami di Palermo <sup>401</sup>, l'*Ultima Cena* nell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco di Naro (Ag) <sup>402</sup>, ma in questo caso si tratta di una composizione plastica a tutto tondo, la *Trasfigurazione* nell'altare maggiore della chiesa Madre di Canicattì (Ag) <sup>403</sup>, l'*Agnus Dei* sul libro dei sette sigilli nell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco Saverio <sup>404</sup>, in quello della chiesa di S. Agostino <sup>405</sup> e nell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini <sup>406</sup> a Palermo (ma qui è adagiato su una collinetta di pietre a simboleggiare il monte Calvario); la *Pentecoste* nell'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Spirito di Agrigento <sup>407</sup>; il

---

<sup>401</sup> Cfr. scheda n. 16, *infra*.

<sup>402</sup> Cfr. scheda n. 32, *infra*.

<sup>403</sup> Cfr. scheda n. 33, *infra*.

<sup>404</sup> Cfr. scheda n. 8, *infra*.

<sup>405</sup> V. Verchiani, *La Chiesa e il Convento...*, 1988, pp. 74-75.

<sup>406</sup> Cfr. scheda n. 1, *infra*.

<sup>407</sup> Cfr. scheda n. 21, *infra*.



*Miracolo dell'acqua dalla roccia* nell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio da Padova <sup>408</sup> e in quello dell'Oratorio di S. Maria di Gesù di Palermo <sup>409</sup>.

La mensa è sorretta, di solito, da volute, da colonnine o da angeli scolpiti a tutto tondo e a figura intera, che fungono da cariatidi, come negli altari maggiori delle chiese di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa) <sup>410</sup>, di S. Antonio da Padova di Palermo <sup>411</sup> e della chiesa Madre di Montelepre (Pa), mentre gli angeli dell'altare maggiore della chiesa di S. Maria della Pietà di Palermo <sup>412</sup> sono seminginocchiati. Gli stessi si ritrovano in arredi sacri come il tabernacolo della chiesa Madre di Maria SS. Annunziata di Mezzojuso (Pa), in legno intagliato e dorato, di scultore siciliano dei primi decenni del XIX secolo <sup>413</sup>. Ancora possono trovarsi nell'area presbiteriale, ai lati dell'altare maggiore, angeli tedofori come quelli in legno policromo e argento, datati 1840, del Santuario dell'Annunziata di Trapani <sup>414</sup>. Gli angeli richiamano anche i geni classici alati che negli stessi anni vengono realizzati dallo scultore neoclassico Valerio Villareale <sup>415</sup>. Figure femminili alate inginocchiate ornano anche argenti di uso profano come la zuppiera in argento dorato realizzata a Parigi nel 1819 dall'orafo-argentiere Jean-Baptiste-Claude ODiot (mercato antiquario) <sup>416</sup>. Il motivo degli angeli-telamoni si ritrova in opere dei secoli precedenti in altre aree del continente come nel Tabernacolo della cappella Sistina della Basilica di S. Maria Maggiore in Roma (fig. 6), opera di G. B. Ricci e S. Torregiani (XVI secolo) <sup>417</sup>, dove quattro angeli in bronzo dorato a grandezza naturale, sorreggono il ciborio che è il modello della cappella stessa, riccamente decorato con angeli e profeti a tutto

---

<sup>408</sup> Cfr. scheda n. 30, *infra*.

<sup>409</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 206.

<sup>410</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*.

<sup>411</sup> Cfr. scheda n. 30, *infra*.

<sup>412</sup> Cfr. scheda n. 11, *infra*.

<sup>413</sup> A. Zambito, *scheda II.6 in Mirabile artificio 2: lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2010, p. 134.

<sup>414</sup> M. Vitella, *scheda III,3 in Il Tesoro nascosto...*, 1995, pp. 246-247.

<sup>415</sup> D. Malignaggi, *Valerio Villareale*, catalogo a cura di D. Favatella, Palermo 1976, p. 62.

<sup>416</sup> *Argenti, peltri e rami dal Rinascimento al Novecento*, testi di D. Liscia Bemporad, C. Cerutti, M. Fortunat, S. Landi, A. L. Manzetti, D. Mascetti, A. Mazzanti, Novara 1992, p.

<sup>417</sup> R. Bernabei, *Chiese...*, 2007, p. 228.

tondo e bassorilievi sugli sportelli; nell'altare della cappella di S. Camillo de Lellis nella chiesa di S. Maria Maddalena a Roma (fig. 7) (prima metà XVIII secolo) di F. Giardoni e V. Consalvi <sup>418</sup>, dove due angeli seminginocchiati mostrano di sostenere la mensa e affiancano l'urna contenete il corpo di S. Camillo; nell'altare maggiore della chiesa della Certosa di S. Martino di Napoli (prima metà XVIII secolo) (fig. 8), su progetto di F. Solimena <sup>419</sup>.



Fig. 6: Roma, basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 7: Roma, chiesa di S. Maria Maddalena

<sup>418</sup> *Eadem*, pp. 49-50.

<sup>419</sup> G. A. Galante, *Le chiese di Napoli. Guida sacra alla città, la storia, le opere d'arte e i monumenti*, Mugano di Napoli 2007, p. 60.



Fig. 8: Napoli, chiesa della Certosa di S. Martino



Fig. 9: Sciacca, chiesa di S. Michele

In ambito meridionale sono molti i confronti che possono essere effettuati soprattutto nell'ambito delle arti decorative dal XVII al XIX secolo e in particolare nell'argenteria sacra. Per esempio, i candelieri d'argento di manifattura napoletana della prima metà dell'800 (in collezione privata)<sup>420</sup>, il reliquiario della Sacra Spina (fig. 9) della chiesa di S. Michele di Sciacca di Orazio Mercurio del 1819<sup>421</sup> e la teca eucaristica della chiesa Madre di Erice, di argenterie trapanese del primo quarto del XIX secolo<sup>422</sup>.

Negli spazi laterali che affiancano la mensa (corni), ma anche accanto al pannello centrale del paliotto, vengono di solito inserite le figure dei quattro evangelisti, Matteo, Marco, Luca e Giovanni, insieme ai rispettivi simboli iconografici oppure i soli simboli, come nell'altare maggiore della chiesa Madre e della chiesa di Maria SS. Annunziata di Bivona (Ag)<sup>423</sup>, e della cappella dei SS. Pietro e Agata della Cattedrale di Palermo<sup>424</sup>. Si ritrovano anche i santi Pietro e Paolo nell'altare maggiore della chiesa di S. Giorgio in Kemonia<sup>425</sup>, Mosè,

<sup>420</sup> *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo a cura di C. Catello, fotografie di M. Jodice, Napoli 1988, pp. 70, 173-175.

<sup>421</sup> G. Ingaglio, *scheda III.26* in *Veni Creator...*, 2001, pp. 94-95.

<sup>422</sup> R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 59.

<sup>423</sup> Cfr. schede nn. 28, 24, *infra*

<sup>424</sup> Cfr. scheda n. 19, *infra*

<sup>425</sup> Cfr. scheda n. 22, *infra*.

Aronne e i sacerdoti del Tempio di Gerusalemme nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli a Palermo <sup>426</sup>.

Altri altari in marmi policromi neoclassici sono quelli dell'Oratorio di S. Lorenzo, dell'Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico e del SS. Rosario in S. Cita <sup>427</sup> a Palermo.

L'altare dell'Oratorio di S. Lorenzo, dal bel paliotto rococò d'agata e lapislazzuli, fu forse disegnato nel 1779 dall'architetto Cristoforo Cavallaro (+ 1818) sulla base di un progetto del 1778 di Salvatore Attinelli (1736-1802), mentre il tabernacolo a tempietto fu realizzato da Lorenzo Aragona <sup>428</sup>.

L'altare dell'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita fu realizzato a partire dal 1798 dai marmorari Giuseppe Messina e Gioacchino Buatta su disegno dell'architetto Nicolò Peralta, ma completato tra il 1800 e il 1801 da Ignazio Vitaliano sotto la direzione dell'ingegnere Carlo Chenchi <sup>429</sup>, progettista dell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio Abate di Palermo. Giuseppe Messina potrebbe essere identificato con quel marmoraro che nel 1801 riceve pagamenti per lavori eseguiti nel coro della chiesa del Gesù di Palermo <sup>430</sup>, mentre Gioacchino Buatta è un altro esponente di una famiglia di marmorari di cui si è detto sopra. Il Vitaliano potrebbe essere un epigono della famiglia Vitagliano il cui maggiore esponente fu Gioacchino (1669-1739), interprete tra i più raffinati della scultura barocca in Sicilia, insieme con il fratello Giacomo e il figlio Vincenzo <sup>431</sup>. Nello stesso oratorio sono degni di nota due arredi neoclassici già utilizzati dalla Compagnia: il tavolo dei Governatori in legno intagliato, dipinto e dorato, collocato nella controfacciata, di Crispino Vivilacqua del 1782-83 <sup>432</sup> e il sedile del Governatore, in legno intagliato e dorato, oggi destinato a sede del celebrante, di Giuseppe Sartorio del 1791 <sup>433</sup>.

---

<sup>426</sup> Cfr. scheda n. 18, *infra*.

<sup>427</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 191-192, 240-241, 243 e scheda n. 6, *infra*.

<sup>428</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 191-192.

<sup>429</sup> G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999, p. 32.

<sup>430</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 253 nota 1239.

<sup>431</sup> F. P. Campione, *Vitagliano Gioacchino*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 1019.

<sup>432</sup> P. Palazzotto, *Un'opera un luogo. Arti decorative...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 62.

<sup>433</sup> P. Palazzotto, *Un'opera un luogo. Arti decorative...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 62.

Numerosi altari maggiori neoclassici in marmo, degni di nota per monumentalità e per la preziosità dei materiali, anche se in parte manchevoli di decorazioni, collocabili tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo, sono a Palermo nella Basilica di S. Francesco d'Assisi (fig. 10), inaugurato l'8 novembre del 1800 <sup>434</sup>, che presenta sotto la mensa, suddivisa da quattro volute stilizzate, l'usuale urna che conteneva le reliquie, affiancata da due vasi entro nicchie. I specchiature della predella sono privi di decorazioni mentre monumentale appare il tabernacolo con otto colonne in marmo rosso con capitelli e basi dorati;

nella chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo (fig. 11), ritenuto “di manifattura settecentesca” <sup>435</sup> e “di fattura ottocentesca” <sup>436</sup>, presenta, sia nella parte inferiore della mensa che nel gradino superiore della predella, lesene scanalate dorate, cornici lignee dorate con motivi ad ovoli e a palmette stilizzate, un interessante urna al centro della mensa in diaspro giallo con venature ialine e diafane, un tabernacolo a forma di tempietto, con sei colonne in rosso griotte (detto localmente brulè di Francia), dalle basi e dai capitelli in legno dorato, lo sportello sovrastato dal timpano con vari inserti in diaspro di Giuliana, la cupola in rosso griotte. I specchiature ai lati del tabernacolo, che certamente contenevano raffigurazioni bibliche legate al culto eucaristico, sono in “diaspro verde a trama brecciata, con sottili venature bianche e macchie di colore verde-giallastro, verde scuro o bianco candido” <sup>437</sup>. I materiali di provenienza locale sono soltanto due: l'alabastro calcareo dei monti di Palermo, detto anche cotognino (visibile chiaramente nella fascia che divide la mensa dal gradino superiore), e il rosso di Piana dei Greci, mentre i marmi di importazione sono tre: il giallo broccatello di Siena, il verde di Calabria e il rosso griotte o brulè di

---

<sup>434</sup> F. Rotolo, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi...*, 2010, p. 389.

<sup>435</sup> G. Montana, *Inventario dei marmi in uso negli elementi architettonici* in A. Di Bennardo, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata concezione. Paradeisos di marmi e di luce*, Palermo 2005, p. 183.

<sup>436</sup> V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo. Dal contesto alla spazialità interna*, in A. Di Bennardo, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata Concezione...*, 2005, p. 35 nota 25.

<sup>437</sup> G. Montana, *Inventario dei marmi...* in A. Di Bennardo, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata Concezione...*, Palermo 2005, p. 185.

Francia <sup>438</sup>. G. Palermo così descrive l'altare: «la custodia è composta di diversi marmi con colonnette e statue ed altri pregevoli ornamenti» <sup>439</sup>;

nella chiesa di S. Anna la Misericordia, la cui scalinata fu eseguita nel 1768 dai marmorari palermitani i fratelli Ciro e Gioacchino Boatta su progetto dell'architetto Antonio Interguglielmi (1724-1822) <sup>440</sup>. Da notare sul timpano aggettante del tabernacolo due figurette lignee dorate semisdraiate, raffiguranti Virtù, ormai prive degli attributi iconografici, forse identificabili con la Fede e la Speranza o la Carità (figg. 11a-11b). G. Palermo scrive che «l'altare maggiore è formato di diversi marmi con ornati in oro» <sup>441</sup>;

nella chiesa di S. Agostino (fig. 12), eseguito intorno al 1790 e riconsacrato, insieme all'intero edificio, nel 1792 <sup>442</sup>. Si caratterizza per la presenza nel paliotto dell'Agnello raffigurato in piedi, in marmo bianco, e da due coppie di putti nei corni che sorreggono spighe e grappoli d'uva, simboli eucaristici. Il tabernacolo ha due colonne di porfido con capitelli corinzi e lo sportello reca l'emblema dell'ordine agostiniano, il cuore fiammante trafitto da una freccia. Questa immagine esprime un chiaro riferimento all'esperienza interiore di S. Agostino (cfr. Confessioni 8.12.29; 10.6.8; Commento al Salmo 44,16; 137,2). In lui l'effetto sconvolgente della Parola di Dio, che lo portò a piena conversione, fu avvertito come freccia che penetra il cuore accendendolo di divino amore <sup>443</sup>;

nella cappella della Madonna Addolorata della Soledad, con inserti decorativi in bronzo dorato <sup>444</sup>;

---

<sup>438</sup> *Idem*, pp. 183-186.

<sup>439</sup> G. Palermo, *Guida...*, 1858, pp. 544-545.

<sup>440</sup> V. Verchiani, *La Chiesa e il Convento...*, 1988, pp. 74-75. I due marmorari sono documentati nel 1757 nell'Oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami (cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004 p. 107) e sin dal 1778 a Palazzo Belmonte al Cassaro sotto la direzione di G. V. Marvuglia (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 158).

<sup>441</sup> G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 302.

<sup>442</sup> B. Ministeri, *La Chiesa ed il Convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo 1994, pp. 115-116.

<sup>443</sup> A. Casamassa, *Agostino* in *Enciclopedia Biografica Universale*, Roma 2006, pp. 144-166.

<sup>444</sup> G. Sommariva, *Cento chiese nell'ombra*, Palermo 2007, pp. 115-117.





Fig. 10



Fig. 11



Fig. 11a



Fig. 11b





Fig. 12



Fig. 13

nella chiesa Madre di Montelepre (Pa), dove quattro angeli reggono la mensa e al posto del tabernacolo è inserita l'immagine a rilievo con l'Ultima Cena (fig. 13);

nel Santuario della Madonna del Rosario di Tagliavia, nei pressi di Corleone (Pa) (fig. 14);

A Trapani nella chiesa di Santa Maria di Gesù <sup>445</sup>, con tabernacolo circolare a quattro colonne, di cui si conservano solo grossi fiori dorati nelle volute che sostengono la mensa e nel paliotto, ma in compenso si trovano ancora gli originali candelieri e i vasi in legno dorato dall'inconfondibile disegno neoclassico (fig. 15);



Fig. 14

---

<sup>445</sup> M. Serraino, *La Chiesa di Santa Maria di Gesù e i Frati Francescani Minori di Trapani*, Trapani 1985, p. 21.



Fig. 15

nella chiesa di S. Francesco di Paola di Castelvetro (figg. 16-17), che presenta residue decorazioni in legno dorato nella predella, con episodi dell'Antico Testamento (a destra del tabernacolo sembra di riconoscere l'offerta dei pani sacri a Davide da parte del sacerdote Achimelech), l'urna nello spazio centrale del paliotto, e il tabernacolo architettonico con sei colonnine dai capitelli dorati.

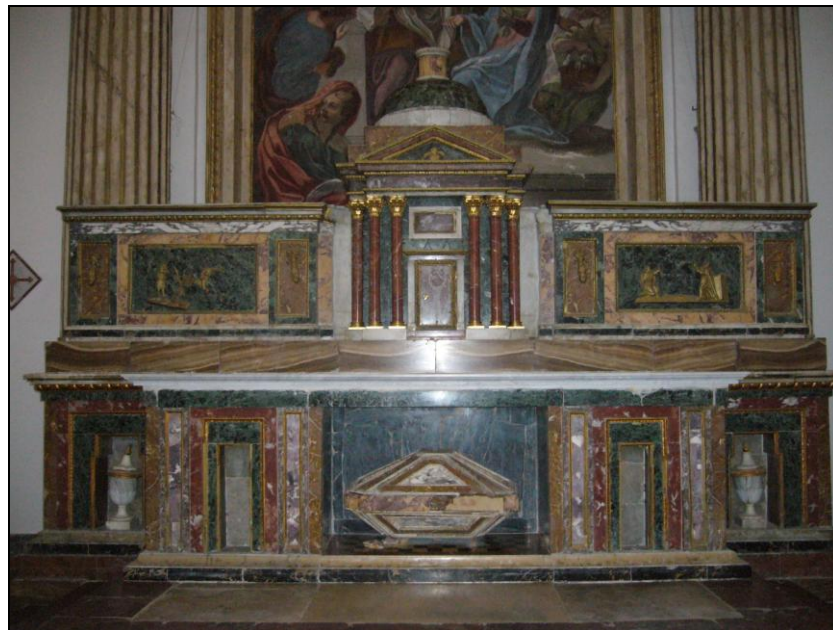


Fig. 16



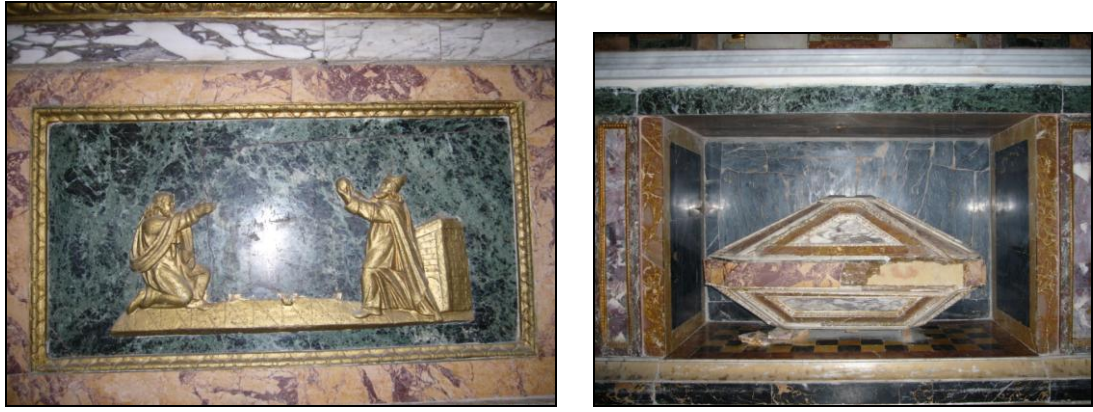


Fig. 17

In provincia di Agrigento, nella chiesa Madre di S. Giovanni Battista di S. Giovanni Gemini <sup>446</sup> (fig. 18), con un tabernacolo che riproduce una facciata architettonica con coppie di lesene ma priva del timpano, e un prezioso sportello di tabernacolo in lapislazzuli con l'immagine lignea del Buon Pastore. Sopra l'altare è un completo di candelieri e vasi portafiori in legno dorato, sempre in stile neoclassico;

nella chiesa Madre di Burgio (fig. 19), che presenta l'immagine del calice fissato nello sportello del tabernacolo, affiancato da quattro colonne in marmo rosso, e una figura maschile inginocchiata (facente parte di un episodio biblico) nella predella, mentre sull'altare ci sono quattro candelieri e sul gradino sopra la mensa quattro vasi in stile neoclassico.

<sup>446</sup> S. Panepinto, *San Giovanni Gemini*, Agrigento 1977, p. 75.



Fig. 18

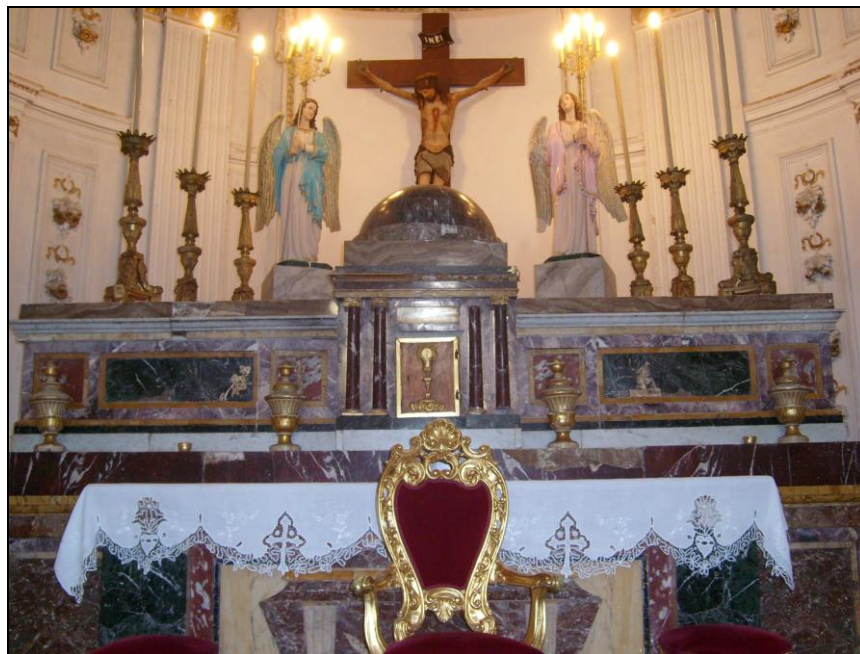


Fig. 19

Pochi sono gli altari che presentano lo stile neogotico come l'altare maggiore del Duomo di Erice e quelli della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Palermo, entrambi in marmo con parti dorate.

Il primo fu realizzato dallo scultore palermitano Domenico De Lisi (1870-1946) nel 1906 <sup>447</sup>. E' caratterizzato da guglie e pinnacoli nelle nicchie laterali e nel baldacchino, dal grande arco a sesto acuto trilobato, che custodisce il tabernacolo circolare. Sull'altare sono collocati un gruppo di candelieri in argento di argenterie siciliano del primo quarto del XX secolo <sup>448</sup>, che richiamano i modi della scultura e dell'oreficeria gotica quattrocentesca siciliana, nella ripresa di guglie, pinnacoli e superfici traforate come nell'ostensorio architettonico della chiesa di S. Nicola di Randazzo (inizi del XV secolo) <sup>449</sup> o nell'altro reliquiario del Tesoro della Cattedrale di Palermo (seconda metà del XV secolo) <sup>450</sup>.

L'inedito altare maggiore della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Palermo (fig. 20), in marmo bianco con inserimenti di tessere colorate ad imitazione dei mosaici, presenta nel paliotto la medesima galleria di colonnine e archi acuti trilobati. La predella è arricchita da sei specchiature con decorazioni geometriche e floreali a mosaico che si ripetono nella fascia marmorea che separa la mensa dalla predella dove sono inserite stelle ad otto punte. Il coronamento della predella e del tabernacolo è costituito da una decorazione continua a cerchi con croce al centro traforata ed elementi a goccia imitanti le guglie. Il progettista potrebbe essere lo stesso della chiesa ovvero Domenico Marvuglia e quindi la sua realizzazione si farebbe risalire alla fine del XIX secolo.

---

<sup>447</sup> Cfr.scheda n. 35, infra.

<sup>448</sup> R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, pp. 62-63.

<sup>449</sup> Cfr. M. Vitella, scheda 1 in *Splendori...*, 2001, p. 353.

<sup>450</sup> Cfr. M. C. Di Natale, scheda 6 in *Splendori...*, 2001, p.357.



Fig. 20

Nella stessa chiesa vanno segnalati gli inediti paliotti degli altari laterali, dedicati all'Immacolata e al Sacro Cuore di Gesù (figg. 21-22). Entrambi presentano un portico con tre archi a sesto acuto sostenuti da colonnine, al cui interno si aprono tre finestre polilobate; in quella centrale è scolpito a bassorilievo l'*Agnus Dei* adagiato sul libro dei sette sigilli (altare del Sacro Cuore di Gesù) e il monogramma di Maria con le dodici stelle e la corona (altare dell'Immacolata). Vi sono riferimenti ai paliotti architettonici del XVII e del XVIII secolo, caratterizzati da strutture architettoniche a galleria con vedute urbane o di giardini, con inserimenti di immagini simboliche legate al culto mariano o dei Santi <sup>451</sup>.

<sup>451</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Palermo 1992; V. Sola, *Paliotti architettonici siciliani in marmo e pietre dure in Architetture barocche in argento e corallo*, a cura di S. Rizzo, Catania 2008.





Fig. 21



Fig. 22

Sono stati rintracciati alcuni altari neoclassici, maggiori e minori, interamente realizzati in legno, dipinto a finto marmo e dorato, che nonostante la deperibilità del materiale, si sono conservati fino ai nostri giorni.

A Palermo, l'altare della cappella di S. Francesco Saverio della omonima chiesa (fig. 23), collocabile tra il XVIII e il XIX secolo <sup>452</sup>. Esso presenta nei quattro specchiature della predella pampini e grappoli d'uva, mentre nelle lesene che affiancano il paliotto, spighe di grano, consueti simboli eucaristici; il tabernacolo, affiancato da due coppie di lesene, presenta uno sportello decorato

<sup>452</sup> N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, pp. 114-115.



dall'*Agnus Dei* adagiato sul libro dei sette sigilli, sotto la mensa è un paliotto-urna con il simulacro di S. Stanislao Kostka dagli arti e volto in cera <sup>453</sup>;

l'altare maggiore dell'Oratorio di S. Caterina d'Alessandria <sup>454</sup>, dove si ritrovano testine angeliche di memoria barocca, databile alla fine del XVIII secolo;

l'altare maggiore della chiesa di S. Maria della Pace (o dei Cappuccini), in legno dipinto, del frate cappuccino Riccardo Pirrone da Palermo (1831-1836), con una fastosa macchina in stile neobarocco del 1856, progettata da Rosario Torregrossa ed eseguita dall'ebanista F. P. Paladini e dallo scultore Francesco Quattrocchi <sup>455</sup>;

l'altare maggiore dell'Oratorio della Madonna del Sabato, con l'immagine a rilievo dell'*Agnus Dei* sullo sportello del tabernacolo <sup>456</sup>;

l'altare maggiore dell'Oratorio di S. Vito <sup>457</sup>.

a Ciminna (Pa), l'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista dello scultore palermitano Francesco Quattrocchi, risalente al 1811 <sup>458</sup>.

a Termini Imerese (Pa), quello della chiesa dell'Annunziata, dal bel tabernacolo architettonico con cupola conica (fig. 24).

Nell'agrigentino, a Bivona l'altare della cappella della Madonna del Lume nella chiesa Madre, di Vincenzo Saladino (1845), che si può considerare un manufatto in stile poiché riprende un precedente altare settecentesco dalla tipologia detta "a specchi", che ebbe molta diffusione proprio nel XVIII secolo <sup>459</sup>;

---

<sup>453</sup> V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 57.

<sup>454</sup> Cfr. scheda n. 13, *infra*.

<sup>455</sup> Cfr. scheda n. 27, *infra*.

<sup>456</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 200.

<sup>457</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 162;

<sup>458</sup> Cfr. scheda n. 17, *infra*.

<sup>459</sup> M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro...*, 1992; scheda n. 23, *infra* e Appendice documentaria, doc. 8, *infra*.

a Naro l'altare maggiore della chiesa di S. Francesco, dello scultore locale Gaetano Vinci (1899) <sup>460</sup>, dallo stile eclettico, con mescolanze di elementi baroccheggianti e neoclassici, e quello della cappella della Madonna della Pace in chiesa Madre <sup>461</sup>, di ignoto scultore del XIX secolo, dal medesimo stile eclettico, con elementi decorativi neogotici e neoclassici, specie nel paliotto;

a Canicattì l'altare maggiore della chiesa di S. Nicolò (fig. 25).

---

<sup>460</sup> Cfr. scheda n. 32, *infra*.

<sup>461</sup> Cfr. scheda n. 25, *infra*.



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Rari sono gli altari in argento rintracciati nel XIX secolo, in stile neoclassico, a Palermo, nella cappella di S. Rosalia nella Cattedrale, in argento sbalzato e cesellato su anima lignea, di ignoto argentiere palermitano del 1803 <sup>462</sup>, e a Ciminna (Pa), nella cappella del SS. Sacramento della chiesa Madre (fig. 26), di ignoto argentiere palermitano del 1789 <sup>463</sup>. Presenta il marchio della maestranza degli argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto seguito dalle iniziali del console e dalle due ultime cifre dell'anno DDM89, che si riferiscono al console Diego Di Maggio, documentato nel 1789. L'altare è decorato da ghirlande e motivi alla greca sia nella predella che nel baldacchino.



Fig. 26

<sup>462</sup> Cfr. scheda n. 15, infra.

<sup>463</sup> G. Cusmano, scheda V,66 in *Le Confraternite...*, 1993, pp. 276-277.

Ma l'esemplare più noto è l'altare maggiore del Duomo di Monreale, in argento e argento dorato sbalzato, cesellato e con parti fuse, e bronzo dorato <sup>464</sup>.

L'altare fu commissionato dall'arcivescovo Monsignor Testa e realizzato a Roma dall'orafo Luigi Valadier (1726–1785) <sup>465</sup> tra il 1765 e il 1773.

Anche se l'altare «esprimeva già pienamente le tendenze classicheggianti invalse ormai da tempo nelle argenterie della penisola» <sup>466</sup>, esso si può definire un manufatto di transizione dalla cultura tardo barocca settecentesca a quella neoclassica, ma prevale ancora quella ricchezza frivola tipica dell'oreficeria del primo '700 con l'utilizzo di testine angeliche aggettanti, cornici fitomorfe movimentate e che tendono ad accartocciarsi. Dopotutto Valadier fu interprete di quello stile che rispecchia l'arte romana tardo settecentesca, in cui convivono sopravvivenze barocche e rococò. Il neoclassicismo ottocentesco in Sicilia ha come riferimento, soprattutto nelle arti decorative, la città di Roma <sup>467</sup>.

Unico altare in gesso, dipinto a finto marmo e con tracce policrome, è stato rintracciato nella chiesa del Carmine di Alessandria della Rocca (Ag), in stile neoclassico, collocabile nella seconda metà del XVIII secolo <sup>468</sup>. La mensa presenta un paliotto con un bassorilievo raffigurante la Cena in Emmaus entro una cornice ottagonale, ai lati due vasi con fiori, e nei corni esterni due figure acefale di angeli. La



Fig. 27

<sup>464</sup> Cfr. scheda n. 3, *infra*.

<sup>465</sup> *Valadier segno e architettura*, catalogo della mostra a cura di E. De Benedetti, Roma 1985.

<sup>466</sup> S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395

<sup>467</sup> M. C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro* in *Ori e argenti...*, 1989, p. 160; S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395.

<sup>468</sup> *Guida turistica e paesaggistica di Alessandria della Rocca*, a cura dell'Associazione culturale "Alessandria nel mondo", Alessandria della Rocca 2002, p. 17.

predella è decorata da un motivo fitomorfo a palmette e girali di classica memoria mentre al centro si trova il tabernacolo a forma di tempietto circolare con colonnine e cupola emisferica (fig. 25).

Gli arredi ecclesiastici censiti in questo studio sono pulpiti, sedie da celebrante, paliotti, candelieri e tavoli.

L'esempio più pregevole di pulpito fisso è quello della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Palermo, in legno, dello scultore palermitano Salvatore Valenti (1835-1903) <sup>469</sup>, realizzato nel 1888 su progetto dell'architetto Antonio La Manna. E' in stile neogotico, ma esula dalla consueta produzione artistica del Valenti, improntata ad un eclettismo con echi rinascimentali e persistenze neoclassiche. Il Valenti è anche autore del piccolo altare in marmo (1898-1899) della cappella di S. Luca della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi <sup>470</sup>, dalle delicate forme classiche evidenziate dalle due colonnine che reggono la mensa e nei decori della parte superiore, dove al centro sono scolpite a bassorilievo testine angeliche alate, in sostituzione del tabernacolo. Altro pulpito ligneo fisso ottocentesco è quello della chiesa di S. Agostino di Naro (Ag), di Calogero Vinci con la collaborazione del nipote Francesco Leone, del 1813 <sup>471</sup>. Si caratterizza per un imponente parapetto con tre facce, dove sono scolpite storie a bassorilievo come La vocazione dell'apostolo Paolo nel pannello anteriore, Cristo e la samaritana e la Maddalena in casa del fariseo, nei pannelli laterali. Nella parte inferiore vi è un motivo decorativo a ghirlande appuntate che corre lungo tutto il perimetro. E' un arredo sobrio con linee severe e decori neoclassici composti (fig. 28).

---

<sup>469</sup> Cfr. scheda n. 40, infra.

<sup>470</sup> R. Patricolo, *San Giorgio dei Genovesi. Le fabbriche, le stirpi, i simboli, le epigrafi*, Palermo 2006, p. 137.

<sup>471</sup> M. Dragotto, *Il patrimonio architettonico...*, 2005, scheda n. 50 p. 110.





Fig. 28

Al XIX secolo è riconducibile l'inedito pulpito ligneo della chiesa Madre di Maria SS. del Lume di Palazzo Adriano (Pa), di ignoto intagliatore <sup>472</sup>.

Alcuni pulpiti lignei mobili, dipinti a finto marmo e dalle linee neoclassiche, collocabili nel XIX secolo e opera di ignoti intagliatori siciliani, sono ancora esistenti nelle chiese di Palermo come quello della chiesa di S. Giorgio in Kemonia <sup>473</sup>, quello della chiesa di S. Orsola (fig. 29), che presenta nel parapetto anteriore l'emblema della compagnia di S. Orsola o dell'Orazione della morte (detta anche dei Negri, per l'abito scuro utilizzato nelle processioni), una croce fissata sul Golgota, affiancata in basso da due clessidre (a simboleggiare il tempo che scorre, caratterizzando la temporaneità di ogni cosa, rendendo tutto ciò che si conosce sempre più fugace e transitorio) e da due lance (qui mancanti), quella di Longino che trafisse il costato di Cristo e quella con la spugna inzuppata di aceto, utilizzata dai soldati durante la crocifissione per alleviare i dolori del Cristo. La stessa immagine è dipinta sulla volta dell'Oratorio della Compagnia <sup>474</sup>; il pulpito della chiesa di S. Francesco Saverio <sup>475</sup>, che reca sul

<sup>472</sup> Cfr. scheda n. 48, *infra*.

<sup>473</sup> Cfr. scheda n. 49, *infra*.

<sup>474</sup> P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p.125.

parapetto anteriore lo stemma dell'ordine gesuita, il monogramma del nome di Gesù, *JHS* (*Jesus Hominum Salvator*), mentre sul parapetto laterale è collocato il simbolo di S. Francesco Saverio, titolare della chiesa, il granchio che cinge una croce. Lo stesso emblema si trova scolpito su uno scudo marmoreo nella facciata della chiesa, sopra il portale centrale <sup>476</sup>.

Un arredo funzionale alla celebrazione eucaristica o alla liturgia delle Ore è la sedia del celebrante detta sede <sup>477</sup>, che viene collocata nel presbiterio, in posizione laterale rispetto all'altare. Un magnifico esempio neoclassico è costituito dalla sedia della chiesa Madre di Bivona (Ag), proveniente dalla chiesa di S. Paolo, un tempo annessa al monastero benedettino. In legno intagliato, dorato e velluto con ricami di fili d'oro e argento, è opera di ignoto scultore siciliano del 1844 <sup>478</sup>.

---

<sup>475</sup> Cfr. scheda n. 50, *infra*.

<sup>476</sup> C. Scordato, *In Lucem Gentium tra teologia ed estetica* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 80.

<sup>477</sup> cfr. *L'altare: mistero di presenza...Altari e arredi nella liturgia cristiana*, *infra*.

<sup>478</sup> Cfr. Scheda 36, *infra*.





Fig. 29

Un altro esemplare monumentale è la sedia della chiesa del Gesù a Casa Professa di Palermo, oggi esposta nel museo gesuitico, di Giuseppe e Salvatore Valenti, in legno intagliato e dorato e velluto ricamato con fili d'oro, del 1851, indorata da Stefano Violanti <sup>479</sup>. Il manufatto ha linee neoclassiche ma vagamente baroccheggianti forse perché ripropone un precedente esemplare di fattura seicentesca che gli intagliatori dovettero prendere a modello, secondo precise richieste della committenza gesuita. Invece, specificatamente neoclassiche sono le sedie della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini <sup>480</sup>, della chiesa di S. Francesco di Paola <sup>481</sup>, della chiesa di S. Francesco Saverio <sup>482</sup>, della chiesa di S. Anna la Misericordia di Palermo <sup>483</sup>, della chiesa di S. Caterina di Naro (Ag) <sup>484</sup>.

Si è già parlato precedentemente dell'importanza del paliotto sotto la mensa negli altari, dove, oltre al paliotto fisso, ne poteva essere inserito uno mobile, realizzato in stoffa, argento o legno. Tra i paliotti neoclassici si segnala

---

<sup>479</sup> Scheda n. 37, *infra*.

<sup>480</sup> Scheda n. 46, *infra*.

<sup>481</sup> Scheda n. 43, *infra*.

<sup>482</sup> Scheda n. 42, *infra*.

<sup>483</sup> Scheda n. 47, *infra*.

<sup>484</sup> Scheda n. 44, *infra*.

quello della sacrestia della chiesa Madre di Bivona (Ag), proveniente dalla locale chiesa di S. Paolo, in seta con fili d'oro, d'argento e policromi, realizzato nel 1852 dalle monache benedettine Giuseppa e Angela Puccio <sup>485</sup>. Ancora motivi neoclassici sono visibili nel paliotto del Museo Diocesano di Palermo, in velluto rosso con ricami in argento filato, della fine del XVIII-inizi del XIX secolo, con un repertorio decorativo classicheggiante fatto di vasi con anse geometriche, ghirlande stilizzate, motivi a catena, girali simmetriche, croci raggiate <sup>486</sup> e in quello della chiesa delle Anime Sante del Purgatorio di Marsala, della fine del XVIII secolo, in taffetas laminato ricamato in fili di seta policroma e argento dorato filato <sup>487</sup>.

Un paliotto neoclassico interamente d'argento applicato su velluto rosso è quello della chiesa di Sant'Angelo di Licata (Ag), di ignoto argentiere palermitano del 1794 <sup>488</sup>, caratterizzato da vasi da cui fuoriescono elementi fitomorfi a girali da cui pendono ghirlande in maniera speculare, e dalla figura al centro del santo carmelitano, patrono della città. Il manufatto presenta il marchio del consolato degli argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto e la sigla RVP, seguite dalle iniziali del console AB94, identificato con Antonino Lo Bianco, e le iniziali dell'argentiere DLVA, forse riconducibili all'argentiere palermitano Domenico La Villa, documentato tra il 1740 e il 1807 <sup>489</sup>.

Numerosi altari conservano ancora gli originari candelieri e i vasi portafiori, in legno dorato o in pietre dure. Si segnalano i candelieri dell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, in pietre dure, quelli in legno dorato della chiesa di S. Maria degli Angeli, della chiesa di S. Antonio abate, della chiesa di S. Maria della Pietà, della chiesa di S. Francesco Saverio, della chiesa del Carmine maggiore, della chiesa di S. Orsola, della chiesa di S. Antonio da Padova, della chiesa di S. Francesco di Paola a Palermo, della chiesa Madre di

---

<sup>485</sup> Scheda 38, *infra*.

<sup>486</sup> M. Vitella, *I tessili...*, in *Arti decorative nel museo...*, 1999, pp. 132-133.

<sup>487</sup> Cfr. M. Vitella, *Marsala-Chiesa anime Sante del Purgatorio*, in *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1999-2003. Itinerario guidato per valorizzare le opere d'arte del territorio*, a cura di G. Cassata, Palermo 2004, pp. 177-181.

<sup>488</sup> Cfr. G. Ingaglio, scheda III.21 in *Veni Creator...*, 2001, pp. 89-90.

<sup>489</sup> M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 403; M. Vitella, *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese, saggio introduttivo di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Termini Imerese*, 1996, pp. 92, 101-105; S. Anselmo, *Polizzi...*, 2006, p. 33.

Bivona (Ag)<sup>490</sup>, della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (Pa). Candelieri e vasi portafiori non più utilizzati sugli altari, possono essere adoperati per adornare, in alcuni periodi dell'anno, l'area presbiteriale attorno al nuovo altare, come nel caso della Cattedrale di Palermo, dove sono esposti due raffinati candelieri e quattro vasi portafiori in legno dipinto e dorato, facenti parte dello stesso completo, dall'inconfondibile gusto neoclassico<sup>491</sup>.

Nell'area presbiteriale sono state anche rinvenute inedite coppie di candelabri monumentali in legno dorato, in stile neoclassico, come a Palermo, nella chiesa di S. Domenico (fig.30), nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo (fig. 31), nella Basilica di S. Francesco d'Assisi (fig.32), nella cappella dell'Assunta della Cattedrale (fig. 33), nella chiesa di S. Orsola, dell'Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico (fig. 34), a Caltanissetta nella chiesa di S. Agata al Collegio<sup>492</sup>, nell'agrigentino, nella chiesa Madre di S. Stefano Quisquina (Ag)<sup>493</sup>. Sono tutti caratterizzati da basi quadrate o triangolari, poggianti su zampe leonine, con grossi fusti scanalati, volute alla greca, baccelli, ghirlande, nodi vasiformi con foglie lanceolate, grosse rosette, grani di rosario, che si ripetono in successione fino al padellino.

Spesso accanto all'altare venivano sistemati tavoli per il servizio della liturgia, come piano di appoggio per le suppellettili liturgiche: il calice e la patena, le ampolline dell'acqua e del vino, il campanello, i fazzoletti. Un esemplare in legno dorato, in stile neoclassico, è stato rintracciato nella chiesa di S. Ippolito martire di Palermo<sup>494</sup>.

---

<sup>490</sup> Scheda n. 39, *infra*.

<sup>491</sup> Cfr. scheda n. 52, *infra*.

<sup>492</sup> Cfr. scheda n. 41, *infra*.

<sup>493</sup> Cfr. scheda n. 51, *infra*.

<sup>494</sup> Cfr. Scheda n. 53, *infra*.



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

## CATALOGO DELLE OPERE



**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. GIUSEPPE DEI TEATINI**



## 1 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e bronzo dorato

Arch. Nicolò Anito, Nicolò e Vincenzo Todaro (altare), Salvatore e Vincenzo Todaro (candelieri), 1762-1765

Palermo, chiesa di S. Giuseppe dei Teatini

L'altare realizzato con pietre dure, agate e diaspri (Archivio di Stato di Palermo, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento del Cappellone Maggiore della chiesa di San Giuseppe*, v. 855, cc. 66, 68; Appendice documentaria, doc. n. 3, infra) si pone come uno dei più interessanti esempi palermitani che testimoniano il passaggio dal tardobarocco al neoclassicismo. Il progetto si deve all'architetto palermitano Nicolò Anito (1715-1809) (cfr. D. Ruffino, *Anito Nicolò*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 115), che il 31 agosto 1761 riceve 6 onze per i disegni e l'assistenza nella costruzione del modello in legno dell'altare maggiore (ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 66; Appendice documentaria, doc. n. 3, infra) mentre nel novembre dello stesso anno riceve 20 onze per la misurazione e la direzione dei lavori (ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 66; Appendice documentaria, doc. n. 3, infra). L'esecuzione fu affidata ai marmorari Nicolò e Vincenzo Todaro, rispettivamente padre e figlio, che si impegnarono, nel 1762, a consegnare l'opera entro il mese di dicembre del 1765 (cfr. ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 68; Appendice documentaria, doc. n. 3, infra). Gli scalini in marmo giallo dell'altare furono eseguiti dai marmorari Ignazio e Leonardo Musca per la cifra di 40 onze tra il 1761 e il 1762 (ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 66; Appendice documentaria, doc. n. 3, infra).

Ascendenze settecentesche sono visibili già nella forma arcuata dell'intero altare e nelle due grandi volute esterne ruotate di 90 gradi, che richiamano la cultura di Anito, fra gli architetti che nel secolo XVIII hanno lavorato alla definizione del volto tardo barocco di Palermo e del suo territorio. Infatti fu ingegnere della casa dei principi di Cattolica, lavorando anche al completamento del palazzo dei marchesi di Santa Croce oggi S. Elia (E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106).



Sulle volute sono poggiati due vasi marmorei e rame dorato con scanalature a baccelli allungati, ricoperti di spighe di grano e grappoli di uva, realizzati sempre da Nicolò e Vincenzo Todaro, per la cifra di 370 onze (ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 79; Appendice documentaria, doc. n. 3, *infra*).

Sotto la mensa spicca il paliotto che presenta al centro l'*Agnus Dei*, ad altorilievo, da cui si diparte una fitta raggiera dorata, adagiato su una collinetta di pietre policrome e non secondo l'usuale iconografia sul libro dei sette sigilli (fig. 1). Allude, verisilmente, al monte Calvario dove fu crocifisso il Signore Gesù e quindi richiama il sacrificio dell'Agnello. Questa immagine è inserita entro cornici lignee e marmoree mistilinee che richiamano ancora modi rococò. Gli spazi laterali al paliotto risultano privi dei decorazioni fatta eccezione per alcuni elementi fitomorfi nelle cornici.

La parte superiore dell'altare presenta quattro specchiature rettangolari delimitati da cornici in rame dorato con elementi vegetali e due spazi circolari circondati da ghirlande dall'andamento sinuoso. Al centro, il tabernacolo, leggermente aggettante, ha forma di tempietto con lesene dai capitelli dorati e timpano spezzato al centro dove compare una colomba in volo, simbolo dello Spirito Santo. Lo sportello del tabernacolo presenta l'immagine di un calice con ostia soprastante circondato da una ghirlanda.

Al di sopra del tabernacolo si trova la base del Crocifisso, come un monte calvario, costituito da grandi volute schiacciate dall'andamento vasiforme. Il Crocifisso è in avorio su croce d'agata e bronzo (cfr. M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 66).

Ai suoi lati stanno sei candelieri e quattro vasi in pietre dure (fig. 2), dove è maggiormente visibile il linguaggio neoclassico nelle linee severe delle basi e dei nodi, infatti non compaiono più le volute e i decori movimentati delle cornici dell'altare sottostante. Sui vasi sono collocate frasche di fiori in argento che si possono confrontare con quelle del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo (cfr. M. C. Di Natale, scheda II,200 in *Ori e argenti...*, 1989, p. 322). I candelieri e i vasi, progettati probabilmente dall'architetto Francesco Damiani, hanno un'ossatura di legno realizzata da mastro Benedetto Pollaci per la cifra di otto onze, mentre la lavorazione delle pietre dure si deve ai fratelli Vincenzo e Salvatore Todaro, per la considerevole cifra di mille onze (ASP, Corporazioni religiose soppresse, Casa dei PP. Teatini in San Giuseppe, *Libro Maggiore, Conti di abbellimento...*, v. 855, c. 86; Appendice documentaria, doc. n. 3, *infra*).

Così G. Palermo descrive brevemente l'altare: «In cima della Chiesa siede il Cappellone, dentro del quale si alza il superbo altar maggiore di rare pietre dure, ornato di bronzi dorati, di pietre dure parimenti sono gli alti candelieri e vasi che adornano il maggior gradino di questo altare» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 473).

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 473; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 66; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 201, docc. nn. 59-60; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 185; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 162; I. Guccione, S. Piazza, *Palermo: San Giuseppe...*, 2008.



Fig. 1

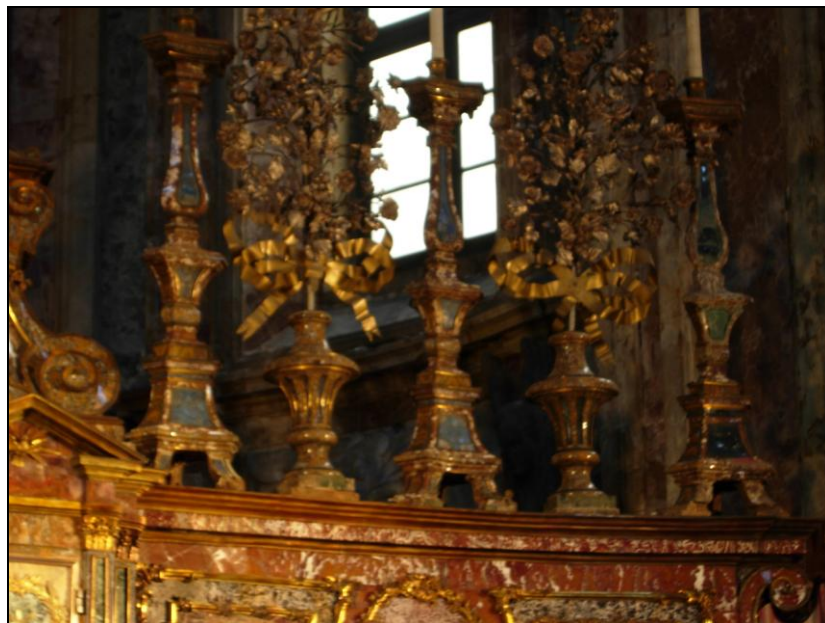
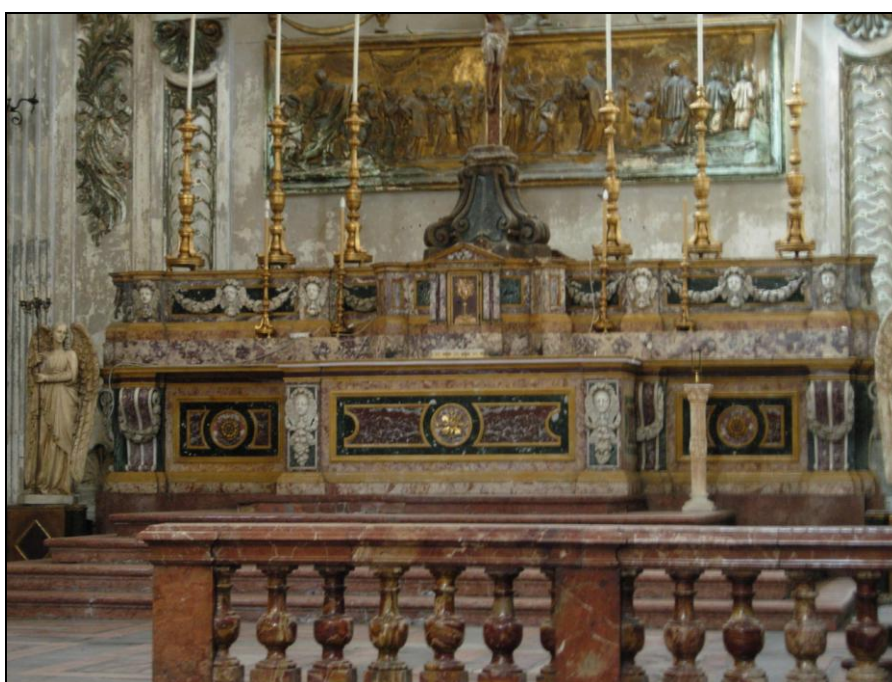


Fig. 2

**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. NINFA DEI CROCIFERI**



## 2 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e bronzo dorato

Arch. G.V. Marvuglia, Ignoti marmorari e ignoto scultore, 1774

Palermo, chiesa di S. Ninfa dei Crociferi

L'altare dalle forme sobrie e allo stesso tempo solenni, è caratterizzato da elementi stilistici di transizione tra tardo barocco e neoclassico, come si vede nell'inserimento di numerose testine angeliche alate in marmo bianco ai lati del paliotto e lungo la predella, unite da ghirlande, anch'esse marmoree, che conferiscono all'altare un senso decorativo ordinato e ritmato, grazie all'influsso delle nuove istanze di revival. Tale «intrusione fa parte di un fenomeno non raro della figuratività palermitana dell'ultimo settecento, che molto spesso sa ritrovare mollezze tardo-barocche nel pieno algore del neoclassicismo» (cfr. D. Malignaggi, *Le arti figurative...*, in *La Sicilia...*, Messina 1984, p. 734). Anche le volute della parte inferiore, da cui pendono ghirlande, sono stilizzate e riprendono le volute barocche che, negli altari sei-settecenteschi, si presentavano molto più arrotondate, movimentate, a volte conchiliformi alla maniera rococò, disposte in posizione angolare, mentre qui sono in posizione frontale. Le volute richiamano quelle dell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco Saverio di Palermo (cfr. scheda n. 8, infra). L'impostazione generale di questo altare richiama esempi romani e napoletani del XVIII secolo come l'altare maggiore della Basilica di S. Maria degli Angeli di Roma, disegnato da L. Vanvitelli (cfr. R. Bernabei, *Chiese...*, 2007, p. 80) e quello della Basilica dello Spirito Santo di Napoli (cfr. G. A. Galante, *Le chiese di Napoli...*, 2007, p. 95). Gli unici motivi decorativi sono alcuni fiori in legno o bronzo dorato, al centro del paliotto e nei corni, inseriti entro tondi e affiancati da partiture geometriche ben definite. Al di sopra della mensa al centro sta il tabernacolo, poco aggettante, costituito da un tempietto con quattro lesene, un timpano triangolare e una sportello su cui è inserito un calice dorato. Qui il tabernacolo non si distacca dalla predella, come in altri casi, ma appare collegato alla stessa senza alcuna pretesa di primeggiare in senso verticalistico.

L'altare fu disegnato da Giuseppe Venanzio Marvuglia e montato nel 1774 (cfr. A. Giuliana Alajmo, *Architetti regi in Sicilia...*, 1964; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 196; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 97.).

Bibliografia: A. Giuliana Alajmo, *Architetti regi in Sicilia...*, 1964, p. ; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 196; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 97.

**ALTARE MAGGIORE  
MONREALE, DUOMO DI S. MARIA LA NUOVA**





### 3 ALTARE MAGGIORE

Luigi Valadier, argento e argento dorato sbalzato, cesellato e con parti fuse, e Bronzo dorato, 1765-1773

Monreale, duomo di S. Maria La Nuova

L'altare fu commissionato dall'arcivescovo Monsignor Testa e realizzato a Roma dall'orafo Luigi Valadier (1726-1785) tra il 1765 e il 1773. Presenta il punzone con lo stemma papale e il marchio L.V. E' formato da una lunga predella terminante con due mensole aggettanti, un paliotto, sei statue di Santi e sei candelieri più la croce, posti sopra la predella. L'opera si sviluppa su due livelli. In basso, il paliotto è ornato dalla scena della Natività della Vergine Maria, entro una cornice arricchita di cornucopie ed elementi vegetali e sorretta da due angeli. Questi sono affiancati da pilastri accanto ai quali stanno due putti in piedi che mostrano di sostenere il ripiano della mensa. Ai lati, ma su un piano arretrato, sono disposti altri due bassorilievi ovali raffiguranti la Pentecoste a sinistra e l'Assunzione a destra.

Il gradino superiore (o predella) ospita cinque medaglioni, incorniciati da volute fiancheggiate da pilastri scanalati, raffiguranti scene della vita di Maria: l'Annunciazione, la Visitazione, la Madonna col Bambino, lo Sposalizio della Vergine, la Fuga in Egitto. Alle estremità stanno due testine angeliche alate aggettanti e poggianti su volute. L'altare è l'unico esempio, tra quelli censiti, a tematica esclusivamente "mariana", dato che il Duomo è dedicato alla Natività della Madonna. Infatti, proprio questo episodio è collocato al centro del paliotto ed è il più grande ovale. Esso è affiancato da due episodi che mettono in rilievo la figura di Maria nella dimensione terrena come Madre della Chiesa, nella Pentecoste, quando gli apostoli si trovavano riuniti a Gerusalemme nel cenacolo, insieme con la madre di Gesù, allorché scese lo Spirito Santo (Lc 24, 49; Gv 20, 19-23; At 1, 4-5), e nella dimensione celeste, nell'Assunzione, quando Maria fu assunta al cielo in anima e corpo, come raccontano i vangeli apocrifi, il Protovangelo di Giacomo e la Narrazione di S. Giovanni. L'Assunta è primizia della Chiesa celeste e segno di consolazione e di sicura speranza per la Chiesa pellegrina (cfr. M. M. Pedico, *La Vergine Maria...*, 1993, pp. 29-30). Seguono nella predella i fatti salienti della vita di Maria, tratti dai Vangeli canonici tranne lo Sposalizio, che viene narrato dagli scritti apocrifi, *Libro della natività di Maria* (846-849) (E. Peretto, *Apocrifi*, in *Nuovo Dizionario...*, 1996, pp. 106-125).

Completano l'opera sei statue realizzate a fusione, collegate al culto locale: Santa Rosalia è patrona della vicina città di Palermo; San Benedetto rievoca la presenza del monastero benedettino accorpato al Duomo; i Santi Paolo e Pietro cui sono

dedicati gli altari delle navate laterali; San Castrense, il patrono della città normanna, e San Luigi, a ricordo della presenza nel Duomo delle spoglie del re angioino. Le statue sono alternate a sei candelieri d'argento di stile neoclassico più la croce posta al centro. Le opere presentano una base con andamento geometrico, tripartita da costoloni su cui sono poggiati i consueti festoni e un grosso nodo centrale ovoidale ornato, in basso, da un fitto motivo di foglie lanceolate.

Anche se l'altare «esprimeva già pienamente le tendenze classicheggianti invalse ormai da tempo nelle argenterie della penisola» (S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, 2008, p. 395), esso si può definire un manufatto di transizione dalla cultura tardo barocca settecentesca a quella neoclassica, ma prevale ancora quella ricchezza frivola tipica dell'oreficeria del primo '700 con l'utilizzo di testine angeliche aggettanti, cornici fitomorfe movimentate e che tendono ad accartocciarsi. Dopotutto Valadier fu interprete di quello stile che rispecchia l'arte romana tardo settecentesca, in cui convivono sopravvivenze barocche e rococò.

Bibliografia: G. Millunzi, *Il tesoro...*, 1903, pp. 1-72 e pp. 249-259; S. Giordano, *Monreale*, Palermo 1964, p. 39; W. Krönig, *Il Duomo di Monreale...*, 1964, pp. 254-255; M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 398; M. Petrassi, *Gli argenti...*, 1984, p. 52; G. Salvo Barcellona, *Marmi, legni...*, in *L'anno di Guglielmo...*, 1989, pp. 270-271; E. Moncrieff, *Valadier...*, in "Apollo", s.l. maggio 1991, pp. 316-317; J. Winter, *Luigi Valadier...*, in "Antologia di Belle Arti", 39-42, 1991-1992, pp. 89-96; *Argenti, peltri...*, 1992, pp. 74-75; *L'oro di Valadier...*, 1997, pp. 156-163; M. Vitella, *L'altare del Duomo...*, in T. Verdon, *L'arte cristiana...*, vol. III, 2008, pp. 156-157; *Ecclesia Triumphans...*, 2009, pp. 42-43; L. Sciortino, *I tesori perduti...*, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia", anno 1, n. 2 dicembre 2010, pp. 147-221.



**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI S. ANTONIO ABATE**



#### 4 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Arch. C. Chenchi, ignoto marmoraro e ignoto scultore, 1789

Palermo, chiesa di S. Antonio abate

L'altare presenta nella parte inferiore una mensa retta da quattro colonnine scanalate, al di sotto della quale c'è un'urna dove venivano conservate le sante reliquie. Ha forma trapezoidale con piedini zoomorfi e un motivo a baccelli nella parte inferiore (fig. 1). Ai lati dovevano trovare posto due vasi in marmo, ora scomparsi. Nei pannelli ai lati della mensa erano collocati invece due figure scolpite a bassorilievo in legno dorato, oggi inserite nella parte anteriore del nuovo altare ligneo, sempre nel presbiterio. Le figure rappresentano due sommi sacerdoti del Tempio di Gerusalemme: quello di destra regge un turibolo ed è raffigurato davanti all'altare nell'atto di incensare, quello a sinistra compie sacrifici davanti all'altare degli olocausti. Il più solenne dei sacrifici israelitici era l'olocausto, nel quale la vittima veniva completamente bruciata, come indica il termine ὀλόκαυστος derivante dal greco (*olokaustos*, "bruciato interamente"), a sua volta composta da ὅλος (*holos*, "tutto intero") e καίω (*kaio*, "brucio"). Esso definisce una tipologia di sacrificio, specificatamente della religione greca, ebraica e dei culti dei Cananei, nel quale ciò che si sacrifica viene completamente arso. Il termine tecnico ebraico "olah", deriva dalla radice verbale «salire», probabilmente perché le fiamme e il fumo salivano al cielo (così Giudici 13,20). Secondo il libro del Levitico (1), la vittima doveva essere un animale maschio, senza difetto. Chi faceva l'offerta poneva la mano sulla testa della vittima per significare che veniva sacrificata in suo nome. Il sacerdote versava il sangue attorno all'altare, simbolo di Jahvé. Entrambi recano tunica, pettorale e turbante. Queste figure erano dunque collegate al "tema eucaristico" dell'altare, cioè il sacrificio di Cristo. Come i sommi sacerdoti offrirono incenso e agnelli al signore Dio nell'Antico Testamento così Gesù Cristo offrì se stesso, immolandosi sulla croce. L'offerta sacrificale di Gesù, nella sua realtà concreta e nella sua espressione sacramentale, ricapitola e compie l'economia del Vecchio Testamento: è a un tempo olocausto, sacrificio di comunione (alleanza) e di lode, offerta espiatrice. C'è continuità tra i due Testamenti, ma anche superamento perché Gesù è il Figlio di Dio, e quindi l'offerta è perfetta, l'efficacia universale.

Nella parte superiore, al centro, emerge il tabernacolo a forma di tempio circolare con colonnine dai capitelli dorati, la cupola e lo sportello con l'immagine lignea del Sacro Cuore di Gesù da cui si diparte una fitta raggiera (fig.

2). Al di sopra una scritta entro un rettangolo: *DEUS ABSCONDITUS*, che sta ad indicare ai fedeli la presenza del “Dio nascosto” nell’Eucarestia. Queste parole sono riprese dal libro di Isaia 45, 15: «Veramente tu sei un Dio misterioso, Dio d’Israele, salvatore». Ai lati del tabernacolo, la predella presenta specchiature rettangolari orizzontali e verticali dove sono inseriti elementi fitomorfi in legno dorato. Al di sopra della predella stanno sei candelieri in legno dorato, di chiaro gusto neoclassico, forse coevi all’altare, caratterizzati da volute stilizzate alla base, ghirlande, scanalature e nodi vasiformi nel fusto. L’altare fu progettato dall’architetto palermitano Carlo Chenchi (1740-1815) nel 1789 (A. Giuliana Alajmo, *Architetti regi...*, 1955, pp. 6, 15; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 167; per la sua attività inoltre cfr. E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 105-106; E. Mauro, *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia ...*, 2006, p. 276).

Per la severità delle forme e delle linee, e per la stilizzazione degli elementi decorativi si pone come esempio di cultura neoclassica, che abbandona ormai le linee ondulate e spezzate del tardo barocco e del rococò, adottando una compostezza compositiva così come accade nelle arti decorative e nelle opere di argenteria. Infatti «è solo negli ultimi anni dell’ottavo decennio del Settecento che cominciano ad apparire manufatti intonati in maniera più esplicita al gusto neoclassico» (cfr. S. Grasso, M. C. Gulisano, *Dal rococò...*, in *Argenti e cultura...*, pp. 395-398). Non a caso Chenchi è stato definito «uno dei grandi artefici dell’introduzione nell’architettura siciliana di quelle forme neoclassiche cui anche Emmanuele Cardona fa esplicito riferimento» (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell’antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L’architettura...*, 1995, p. 112).

Bibliografia: A. Giuliana Alajmo, *Architetti regi...*, 1955, pp. 6, 15; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 167.



Fig. 1



Fig. 2

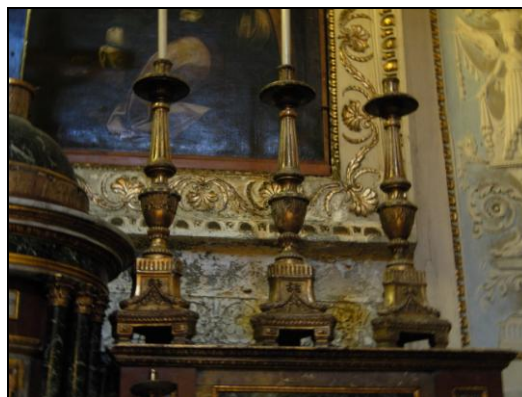


Fig. 3



**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. IGNAZIO MARTIRE ALL'OLIVELLA**



## 5 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Arch. G. V. Marvuglia, Vincenzo e Salvatore Todaro e ignoto scultore, 1786-1792

Palermo, chiesa di S. Ignazio martire all'Olivella

Intorno al 1760 Giuseppe Venanzio Marvuglia, ad appena un anno dal rientro da Roma, ricevette l'incarico dai padri filippini per il nuovo altare maggiore (cfr. E. Mauro, *Marvuglia Venanzio Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 292; *Palermo nell'età dei neoclassicismi...*, a cura di M. Giuffrè e M. R. Nobile, 2000, p. 106) ma la sua realizzazione avvenne a partire dal 1786 (cfr. N. Donato, *Sant'Ignazio...* in E. Sessa, *Le Chiese...*, 1995, p. 229) per concludersi nel 1792 (cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, p. 237). I marmorari che realizzarono l'opera furono i fratelli palermitani Vincenzo e Salvatore Todaro (cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 237; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 153; C. D'Arpa, *Il commesso marmoreo a Palermo...*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 183, nota 79), componenti di una famiglia di marmorari specializzati in pietre forti (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, B. De Marco Spata, *Todaro*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, IV vol, in c. di s).

La terza cornice inferiore, al di sopra dello zoccolo, che corre lungo tutto il perimetro dell'altare è caratterizzata da un motivo floreale con corolle di fiori a tre petali capovolti. La parte inferiore è caratterizzata al centro da due grandi volute arricchite da una perlinatura continua che cinge i bordi e la parte interna, che incorniciano il paliotto dove è collocato il bassorilievo raffigurante la *Cena in Emmaus* (fig. 1). Il Signore Gesù sta al centro della tavola imbandita con ai lati i due discepoli nell'atto di meravigliarsi alle parole del maestro che benedice e spezza il pane. Ai lati del paliotto e nei corni sono collocati quattro angeli a figura intera, entro specchiature rettangolari e arcuati, nell'atto di mostrare grappoli d'uva, una palma, il turibolo (fig. 2). La predella si presenta priva di decorazioni, cosa che fa risaltare il maestoso tabernacolo (fig. 3). E' a forma di tempio a pianta centrale con cupola emisferica schiacciata. La facciata presenta quattro colonne in marmo verde dai capitelli ionici e dalle basi dorate che sostengono una massiccia trabeazione sporgente. Al centro è uno sportello timpanato in lapislazzuli preceduto da alcuni gradini e affiancato da due nicchie poco profonde sormontate da cornici. Al di sopra due specchiature rettangolari con all'interno ghirlande. Questa soluzione "da un lato riesuma elementi lessicali tipici del classicismo, dall'altro rivisita associazioni funzionali di palese referente

archeologico” (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p.154). Questa opera è «fra le prime chiare asserzioni palermitane del superamento del discorso barocco in tema d'altari» (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p.154). Tale superamento è dovuto alle tendenze della scuola romana, attentamente studiata dal giovane Giuseppe Venanzio durante il soggiorno nella città eterna (cfr. M. Giuffrè, *Classicismo e neoclassicismo...*, in *Ricordo di Roberto...*, 1991). L'altare in esame potrebbe essere considerato il prototipo per tutti gli altri che furono costruiti tra la fine del XVIII e lungo il corso del XIX secolo, specialmente per quelli che presentano la tipologia del tabernacolo incassato nella predella, con la facciata architettonica, ma dalle dimensioni più contenute.

G. Palermo brevemente descrive «l'altare maggiore di scelte pietre dure con intagli dorati di bel disegno» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 134).

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 134; A. Giuliana Alajmo, *La Chiesa di Santa Ninfa detta dei Crociferi...*, 1964, p. 17; D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 237; E. Mauro, *Marvuglia Venanzio Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 292; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 104; N. Donato, *Sant'Ignazio...*, in E. Sessa, *Le Chiese...*, 1995, p. 229; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 153; *Palermo nell'età dei neoclassicismi...*, 2000, p. 106; P. Palazzotto, *Le collezioni di disegni d'architettura...*, in *Ottant'anni di un Maestro...*, 2006, p. 691.



Fig. 1

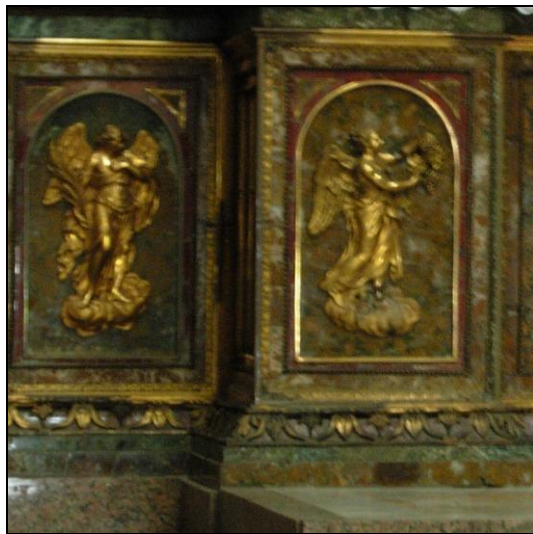


Fig. 2



Fig. 3



**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, ORATORIO DEL SS. ROSARIO IN S. CITA**



## 6 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi, legno intagliato e dorato, rame

Arch. Nicolò Peralta, Giuseppe Messina e Gioacchino Buatta 1798; arch. Carlo Chenchi, Ignazio Vitaliano, 1800-1801

Palermo, oratorio del SS. Rosario in S. Cita

L'altare, dalle linee eleganti e sobrie, presenta una varietà di marmi policromi (giallo, verde, bianco e rosso) che si armonizza (o quantomeno che non stride) con la decorazione plastica e marmorea dell'Oratorio. Sotto la mensa, al centro, un piccolo vano, delimitato da una cornice, ospita un'urna dalla forma pentagonale con zampe leonine e un decoro con due palme intrecciate. Il paliotto è diviso in tre sezioni da quattro lesene scanalate, con testine angeliche alate in marmo bianco da cui pendono ghirlande. Nei specchiature laterali sono inseriti i monogrammi in rame di Gesù, a sinistra (fig. 1), e di Maria, a destra. La cornice superiore presenta scanalature e motivi ad ovoli. I corni sono attualmente privi di decorazioni, ma probabilmente esse sono andate perdute. Nella parte superiore domina il tabernacolo a forma di tempio, a base quadrata, con una facciata classica formata da quattro colonne in marmo verde dai capitelli lignei dorati, un frontone con timpano aggettante, il tamburo e una cupoletta schiacciata su cui si erge il monte Calvario (fig.2). Lo sportello del tabernacolo, preceduto da tre scalini (simbolo della Trinità), è sormontato da un architrave su cui è collocato uno scudo in legno dorato con fregi fitomorfi su cui sono incise tre rose, che alludono al Rosario di Maria. Sullo sportello è fissato un calice in bronzo dorato con l'ostia circondata da una raggiera. Le scanalature della base, il nodo geometrico del fusto e le foglie lanceolate del sottocoppa permettono di collocare il calice all'interno del corrente gusto neoclassico, come appare dal confronto con la parte inferiore del calice della chiesa di Sant'Antonio di Padova di Palermo, di argentiere trapanese del 1801 (cfr. M. Vitella, *Opere d'arte per la liturgia...*, in A. Cuccia, *La Chiesa del convento...*, 2002, p. 93) e con la coppa del calice della chiesa di Santa Maria Maggiore di Geraci Siculo, di argentiere palermitano del 1814 (M. C. Di Natale, *I Tesori nella Contea...*, 1995, p. 67).

La predella presenta rispettivamente due angeli che sorreggono elementi fitomorfi a girali di classica memoria (fig. 3).

L'altare fu realizzato a partire dal 1798 dai marmorari Giuseppe Messina e Gioacchino Buatta, su disegno dell'architetto Nicolò Peralta (seconda metà XVIII sec-1822), che il 4 aprile 1785 era entrato a far parte della Compagnia, assumendo anche la carica di tecnico (P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario...*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999, pp. 43-44

nota 34). Giuseppe Messina potrebbe essere identificato con quel marmoraro che nel 1801 riceve pagamenti per lavori fatti nel coro della chiesa del Gesù di Palermo (M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 253 nota 1239) e con l'autore dell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco di Paola di Palermo (cfr. scheda n. 20, *infra*), mentre Gioacchino Buatta è esponente di una famiglia di marmorari attiva tra XVIII e XIX secolo: infatti, con il fratello Ciro e con il padre Nicolò realizzò, nel 1757, i pannelli marmorei delle spalliere degli scanni laterali dell'oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami di Palermo (P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, 2004 p. 107).

L'altare venne poi completato, tra il 1800 e il 1801, da Ignazio Vitaliano sotto la direzione dell'ingegnere Carlo Chenchi (P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario...*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999, p. 32), già progettista dell'altare maggiore della chiesa di S. Antonio Abate di Palermo (cfr. scheda n. 4, *infra*). Anche il Chenchi entrò a far parte della Compagnia, il 13 aprile 1797, assumendo la carica di tecnico (P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario...*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999, pp. 43-44 nota 34). Ignazio Vitaliano potrebbe essere un discendente del famoso Gioacchino (1669-1739), interprete tra i più raffinati della scultura barocca in Sicilia, insieme con il fratello Giacomo e il figlio Vincenzo (F. P. Campione, *Vitagliano Gioacchino*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 1019).

Bibliografia: P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario...*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario...*, 1999; P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 240-241.

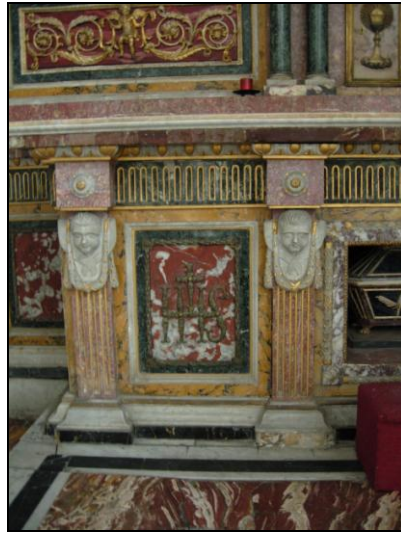


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI SAN MATTEO**



## 7 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Arch. Emanuele Cardona, Filippo Pinistri, Filippo Quattrocchi, Francesco Bevilacqua, 1798-1799

Palermo, chiesa di S. Matteo

L'altare è composto da preziosi marmi policromi come selce di Calabria, agate, diaspri, pietra di paragone e lapislazzuli con inserti lignei dorati. Nella parte superiore al centro campeggia il tabernacolo dalla forma di tempio circolare circondato da colonnine, con cupola a calotta perfettamente emiciclica. Lo sportello, in lapislazzuli, reca l'immagine dell'*Agnus Dei* circondato da una raggiera, qui raffigurato in piedi e non adagiato sul libro dei sette sigilli. Al di sopra si legge la scritta *ECCE AGNUS DEI*, in riferimento all'immagine sottostante. Attorno alla cupoletta stavano sei statue in legno dorato a tutto tondo, forse raffiguranti santi o allegorie, trafugate nel 1970 (cfr. F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo...*, 1995, p.30). La predella presenta specchiature rettangolari orizzontali e verticali dove sono ancora visibili le originarie figure scolpite in legno a bassorilievo, i quattro evangelisti e i loro simboli iconografici, raffigurati a coppie e affrontati. Raramente essi si trovano in questa parte dell'altare, infatti nella maggior parte dei casi gli evangelisti sono collocati in basso ai lati della mensa. A destra troviamo S. Matteo, seminginocchiato, con l'angelo che sostiene un libro aperto e S. Luca, sdraiato e poggiante con la schiena sul bue (fig. 1), a sinistra San Marco sdraiato che si appoggia al leone e S. Giovanni inginocchiato, con l'aquila ad ali spiegate (fig. 2). Alcune fonti riportano che tali bassorilievi siano in bronzo dorato (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159) altre in legno intagliato e dorato (cfr. F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo...*, 1995, p. 30). L'eccezionale fattura di queste figure, realizzate dallo scultore gangitano Filippo Quattrocchi (di cui si dirà più avanti), si può confrontare agevolmente con la statuaria lignea e in particolare le fattezze barbute degli evangelisti Matteo, Marco e Luca ricordano i volti di tanti santi come S. Eligio della chiesa madre di Gangi o S. Filippo apostolo della chiesa di S. Paolo di Gangi (cfr. S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, 2009, pp. 143, 154).

Sulla fascia marmorea che delimita la parte superiore da quella inferiore erano inserite, fino a qualche anno fa, quattro testine angeliche alate, ma che in origine dovevano essere otto.

La mensa appare spoglia a causa dei trafugamenti di alcune parti lignee come i quattro angeli-telamoni che sostenevano la stessa. Al centro il paliotto presenta



una scena biblica, sempre in legno dorato a bassorilievo, tratta dall'Antico Testamento raffigurante il *Rito dell'olocausto* (Levitico, 1), che fa anche riferimento al sacrificio per la consacrazione sacerdotale (Esodo 29). La scena presenta al centro un altare dove è adagiato un vitello che brucia tra alte fiamme mentre due uomini, Mosè ed il fratello Aronne, alzano al cielo le braccia in preghiera. Un altro uomo è chinato per sistemare ai piedi dell'altare un vaso sacro, di gusto neoclassico, come denunciano gli elementi decorativi visibili, le foglie allungate e il motivo a scanalature, così come nell'altro vaso bombato, con una decorazione a baccelli allungati (fig. 3).

Il bassorilievo del paliotto è strettamente legato all'*Agnus Dei* del tabernacolo, poichè Gesù è «mediatore di una alleanza nuova» (*Lettera agli Ebrei* 9,15). Lo è diventato grazie al suo sangue o, più esattamente, grazie al dono di se stesso, che dà pieno valore allo spargimento del suo sangue. Sulla croce, Gesù è al tempo stesso vittima e sacerdote: vittima degna di Dio perché senza macchia, e sommo sacerdote che offre se stesso. Dunque, se nell'Antico Testamento Mosè offre a Dio un animale in sacrificio, nel Nuovo è Gesù, il Figlio di Dio, a offrire se stesso, prima sulla Croce e poi sull'altare, nel mistero eucaristico, per la salvezza dell'intera umanità. La differenza sta nella diversa posizione dei due animali: il vitello è adagiato ormai sconfitto e morente in mezzo al fuoco mentre l'agnello è in piedi, vittorioso sul libro dei sette sigilli. Un'immagine analoga si ritrova in una cartagloria in argento della Cattedrale di Agrigento, dell'argentiere palermitano Vincenzo Papadopoli (1760-61) (cfr. P. Palazzotto, *scheda I.3* in *Veni Creator...*, 2001, pp. 30-32).

L'altare è stato commissionato dall'Arciconfraternita delle anime del Purgatorio detta dei Miseremini o Unione dei Miseremini, rappresentata dal superiore don Francesco Gulì, e da due congiunti don Pietro Noto e don Gaspare Lordari, (cfr. ASP, Notai, Agatone Maria Serio, v. 18011, cc. 83-86; G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 111; G. Daddi, *S. Matteo vecchio e nuovo...*, 1916, pp. 23-25; F. Lo Piccolo, *Le confraternite...*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi...*, 1993, p. 304; B. De Marco Spata, *Documenti*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, doc. 82, pp. 203-205; Appendice documentaria, doc. n. 4, *infra*). Fu progettato nel 1798 dall'architetto palermitano Giovanni Emanuele Cardona (1750-1836), attivo dal 1775 al 1820.

La realizzazione fu eseguita tra il 1798 e il 1799 dal marmoraro Filippo Cinistri o Pinistri, definito nei documenti «lavoratore di pietre forti» (cfr. ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 18011 cc. 83-86; A. Gallo, *Notizie...*, ms del XIX secolo in BCRS f. 1119; G. Daddi, *S. Matteo vecchio e nuovo...*, 1916, p. 219; E. Mauro, *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 87-

88; F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo...*, 1995, p. 30; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 156-162; Appendice documentaria, doc. n. 4, infra). Il costo totale dell'opera fu di 800 onze (ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 18011 cc. 83-86; B. De Marco Spata, *Documenti*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, docc. 79-82, pp. 203-205; Appendice documentaria, doc. n. 4, infra). Nel atto di commissione si specificava che l'altare doveva essere completato entro il mese di maggio del 1799 (cfr. Appendice documentaria, doc. 4, infra). I materiali preventivati dovevano essere agate, diaspri, legno impietrito, tartaruga mentre vengono esclusi esplicitamente lapislazzulli e ametiste, tranne nel caso dello sportello del tabernacolo: «il portellino di detto tabernacolo dovrà essere come di Lapislazzaro miniato d'oro» (cfr. ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 18011 cc. 83-86; B. De Marco Spata, *Documenti*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, doc. 82, p. 204). Il Pinistri era alla fine del XVIII secolo il maggior esperto di pietre dure come conferma il Diario di Leòn Dufourny, dove viene citato, con la qualifica di marmista della Cattedrale, per la sua competenza in tema di agate antiche lavorate (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159). A lui infatti si deve la realizzazione dell'altare maggiore della Cattedrale di Palermo nel 1793-94, dove utilizzò diaspri, agate e “legni impietriti” (cfr. N. Basile, *La Cattedrale di Palermo...*, 1926, p.68; F. Calamia, A. Catalano, *La Cattedrale di Palermo...*, 1981, p. 130; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 159; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 45).

L'autore delle testine angeliche (che dovevano essere in tutto otto), dei tre bassorilievi (nella mensa e nella predella) e dei perduti quattro angeli-telamoni che reggevano la mensa, fu nel 1799 lo scultore Filippo Quattrocchi (Gangi, 1738- Palermo 1818), «uno dei più noti interpreti della scultura lignea monumentale della seconda metà del Settecento» (cfr. ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33931, c. 409; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, doc. n. 86; *Filippo Quattrocchi...*, 2004; S. Anselmo, *Pietro Bencivinni...*, 2009, pp. 138-156; Appendice documentaria, doc. n. 5, infra). Il maestro Michele Milano realizzò le cornici e i candelieri con i vasi (non più esistenti) (cfr. ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33931, c. 399; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, doc. n. 90; Appendice documentaria, doc. n. 5, infra), il maestro Francesco Bevilacqua si occupò della



doratura di tutte le parti marmoree e lignee dell'altare (ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33931, c. 410; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, doc. n. 87; Appendice documentaria, doc. n. 5, infra). Bevilacqua realizzerà, intorno al 1807, la doratura dell'altare maggiore dell'Oratorio di San Giuseppe dei Falegnami (cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 107-108) e forse quello della chiesa di San Giovanni l'Origlione (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 153, 160). Infine, Antonino Barrile esegue lo sportello del tabernacolo «con suo telaio di metallo con stemma dell'Agnello ed altri geroglifici nella inquadratura sopra detto portello tutti di metallo dorati in caldo in oro zecchino» (ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33931, c. 621; Appendice documentaria, doc. n. 5, infra). Il metallo dovrebbe riferirsi all'argento visto che il Barrile potrebbe identificarsi con l'argentiere palermitano, attivo tra il 1766 e il 1792 (cfr. S. Barraja, *Gli orafi e argentieri...*, in *Splendori...*, 2001, p. 669; R. F. Margiotta, *scheda 41*, in *Tesori d'arte...*, 2008, pp. 133-134). Questi faceva parte di una famiglia di argentieri documentata dal 1729 al 1834, di cui facevano parte anche Filippo, Gaetano, Giovanni, Giuseppe, Rosario e Vincenzo (S. Barraja, *Gli orafi e argentieri...*, in *Splendori...*, 2001, p. 669).

Questa opera, come afferma M. C. Ruggieri Tricoli, «può essere considerata rappresentativa del gusto antiquariale tipico del Cardona e di quel recupero della simbologia veterotestamentaria così esplicito nell'arte decorativa palermitana del Settecento» (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 160). Ancora la stessa studiosa sottolinea le somiglianze con quello di Marvuglia nella chiesa di S. Ignazio martire all'Olivella e anzi ne esalta, a differenza di quello marvugliano, un «più accentuato, ma indubbiamente felice verticalismo dei rapporti dimensionali, ribadito dalla maggiore snellezza e dall'eleganza del tabernacolo a pianta circolare» (M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 156-157). L'altare qui esaminato potrebbe essere considerato, in riferimento alla tipologia del tabernacolo circolare circondato da colonne e staccato dalla predella, il prototipo a cui faranno riferimento gli architetti che progetteranno gli altari maggiori di molte chiese di Palermo e della Sicilia occidentale tra la fine del XVIII e lungo il corso del XIX secolo. Non a caso sono palermitane le maestranze chiamate nei vari centri dell'isola per la realizzazione di nuovi altari maggiori secondo il gusto neoclassico, come ad Alcamo, Agrigento, Bivona, ecc.

Bibliografia: ASP, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 18011, cc. 83-86, vol. 33931 cc. 399, 409-410, 621-622; A. Gallo, *Notizie...*, ms del XIX secolo in BCRS, f. 1119; G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 111; G. Daddi, *S. Matteo vecchio e nuovo...*, 1916, p. 129; E. Mauro, *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, Arch. , 1993, pp. 87-88; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 69; F. Mirabella, *La chiesa di San Matteo...*, 1995, p. 30; M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, pp. 156-162.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI SAN FRANCESCO SAVERIO**



## 8 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi

Giosuè Durante, Vitale Tuccio, fine XVIII secolo

Palermo, chiesa di san Francesco Saverio

L'altare, rivestito di pregiati marmi policromi siciliani e di importazione, presenta nella parte inferiore una mensa aggettante scandita da quattro mensole a forma di volute da cui pendono ghirlande in marmo bianco, volute che si ritrovano anche nelle parti esterne. Le listature delle volute sono in marmo "rosso griotte", detto localmente brulè di Francia, alternate al bianco statuario di Carrara (cfr. G. Montana, *I decori...*, in N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, p. 81). Sopra le mensole, i blocchi sporgenti sono arricchiti da fiori e da una cornice con motivi ad ovoli.

Al centro del paliotto è l'immagine dell'*Agnus Dei*, l'agnello adagiato sul libro dei sette sigilli, su di una nuvola, da cui si dipartono raggi, fra tre testine angeliche alate (fig. 1). Ai lati si vedono due evangelisti, a sinistra San Giovanni e a destra San Matteo. Il primo è raffigurato con il libro aperto e mostra di reggere una penna d'oca mentre con lo sguardo si rivolge al cielo, accanto è il suo simbolo, l'aquila; il secondo regge anch'egli il libro aperto mentre l'altro braccio è steso, lo affianca un angelo col braccio alzato ad indicare il cielo (fig. 2). Nei specchiature della parte inferiore dell'altare, al di fuori quindi del paliotto, sono collocati gli altri due evangelisti: a sinistra San Marco e a destra San Luca. Il primo è raffigurato con le gambe accavallate, nell'atto di scrivere su un rotolo con la penna d'oca mentre ai suoi piedi è il leone (fig. 3), il secondo con le gambe incrociate è intento a scrivere con la penna d'oca su di un rotolo, accanto al bue. Da notare il morbido modellato delle vesti e dei mantelli che aderendo al corpo, creano effetti chiaroscurali, evocando suggestioni tardo barocche, di ascendenza marabittiana, ma ammorbidite dalle nuove istanze neoclassiche. Questi bassorilievi in marmo bianco sono opera dello scultore palermitano Vitale Tuccio, operante nella seconda metà del XVIII secolo e allievo di Ignazio Marabitti (cfr. A. Manganaro, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, Palermo 1940, p. 41; *Tuccio Vitale*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 332; M. Vitella, *Le opere d'arte...* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 57; N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, pp. 40-41; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 338).

Il passaggio dalla mensa alla parte superiore è evidenziato da una fascia di marmo rosso griotte.

Al centro è il tabernacolo a forma di tempietto con quattro lesene dai capitelli corinzi che sostengono una trabeazione con timpano (fig. 4). Lo sportello del tabernacolo, in marmo rosso griotte, sormontato da una testina angelica alata, presenta un calice in bronzo dorato su una nuvola, con un ostia che fuoriesce, da cui si irradia una raggiera. Il calice, di gusto neoclassico, presenta volute stilizzate ed elementi fitomorfi, festoni drappeggiati e un motivo a perlinatura che investono la base, il fusto e il sottocoppa e trovo un raffronto con il calice della confraternita del Miseremini della chiesa madre di Misilmeri, di argenterie palermitano del 1787 (cfr. M. Vitella, *scheda V,65* in *Le confraternite...*, 1993, p. 276).

La predella presenta quattro specchiature rettangolari orizzontali dove sono scolpiti a bassorilievo in marmo bianco simboli e immagini dell'Antico Testamento: da sinistra, *l'altare per l'incenso*, descritto in Esodo 30, 110, caratterizzato da un incensiere posto al centro dell'altare e da uno più grande posto alla base, dai quali si spigiona l'incenso; *l'arca dell'alleanza*, descritta in Esodo 25, 10-22, decorata nella parte anteriore da una croce entro un tondo su uno sfondo reticolato con minuscole crocette, da due stanghe e dal coperchio o propiziatorio, formato da due cherubini rivolti l'uno verso l'altro e con le ali stese a coprire il coperchio (fig. 5); *la tavola per i pani dell'offerta*, descritta in Esodo 25, 23-40, sul cui ripiano sono poggiati i pani e un'anfora (fig. 6); *l'altare degli olocausti*, descritto in Esodo 27, 1-8, ricoperto di una graticola da cui fuoriescono fiamme, in basso poggiati a terra gli strumenti per raccogliere le ceneri, un vaso e due pale. Si tratta della raffigurazione degli altari dell'Antico Testamento che vogliono sottolineare l'importanza del "nuovo ed unico altare" gradito a Dio ovvero Cristo suo figlio, immolato sulla Croce e presente sulla mensa e dentro il tabernacolo nelle specie eucaristiche. «Gli antichi Padri della Chiesa, meditando la Parola di Dio, non esitarono ad affermare che Cristo era stato vittima, sacerdote ed altare del suo stesso sacrificio. Infatti nell'epistola agli Ebrei Cristo viene presentato come Sommo Sacerdote ed insieme come Altare vivo del Tempio celeste» (*Ordo dedicationis Ecclesiae et Altaris*, IV/1, che cita Eb 4,14; 13.10; Ap 5,6).

Sul piano superiore di attico sono collocati sei candelieri in legno dorato caratterizzati dal consueto repertorio decorativo neoclassico, zampe leonine, grandi foglie a volute che sormontano volute alla greca, fusto vasiforme con scanalature, foglie lanceolate, grani di rosario e baccelli.

L'altare è stato realizzato dal marmoraro palermitano Giosuè Durante (1760-1814) (cfr. A. Manganaro, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1940, p. 41; M. Vitella, *Le opere d'arte...* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La*

*chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 57; N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, pp. 40-41), documentato tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo.

Il progetto dell'opera è stato attribuito al gesuita Mariano Garsia che nel 1738 riceve otto onze (cfr. G. Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva...*, 1858, rist. anast. 1984, p. 423; A. Manganaro, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1940, p. 41; M. Vitella, *Le opere d'arte...* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 57; N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, pp. 40-41). Ciò pone alcuni problemi circa la paternità e la cronologia dell'opera in quanto non è possibile che il progetto del 1738 sia stato realizzato così tardi, nella seconda metà del XVIII secolo, epoca in cui operano Durante e Tuccio. A meno che non si tratti di un rinnovamento della fine del secolo su un precedente altare realizzato nel 1738. Ma gli elementi stilistici fanno propendere per una collocazione cronologica tardo settecentesca che trova riscontro con altri altari del periodo e in particolare per l'uso delle particolari mensole con quello della basilica di Maria SS. Assunta di Alcamo e della chiesa di S. Orsola di Palermo (cfr. scheda n. 12, *infra*).

Bibliografia: A. Manganaro, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1940, p. 41; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 77; M. Vitella, *Le opere d'arte...* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 57; N. Alfano, P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio...*, 2003, pp. 40-41; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, Palermo 2004, p. 155; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 338.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

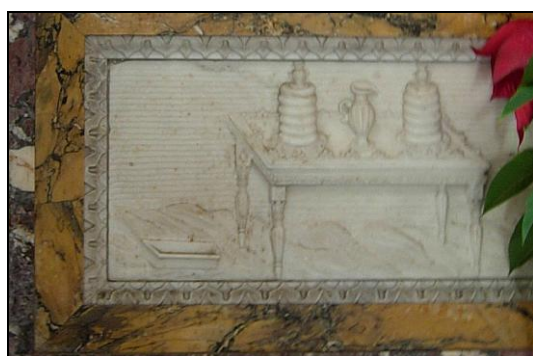


Fig. 6



**ALTARE CAPPELLA DELLA MADONNA DEL CARMELO  
PALERMO, CHIESA DEL CARMINE MAGGIORE**



## 9 ALTARE CAPPELLA DELLA MADONNA DEL CARMELO

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori siciliani, fine XVIII secolo-inizi XIX sec.

Palermo, chiesa del Carmine Maggiore

L'altare dalle forme neoclassiche presenta nella parte inferiore quattro specchiature rettangolari verticali, due sul paliotto e due nei corni laterali, ormai prive delle decorazioni in legno dorato che presumibilmente dovevano recare simboli eucaristici o i quattro evangelisti. Rimane al centro del paliotto lo stemma dell'Ordine carmelitano (fig. 1), entro una cornice circolare: una montagna stilizzata di colore marrone, con i lati arrotondati, il cui vertice si proietta nel cielo. Si riferisce al monte Carmelo, luogo di origine dell'Ordine, che si trova ad Haifa in Israele. Nello stesso luogo, sul finire del XII secolo, alcuni eremiti, ispirati da Elia si sono radunati «per vivere nell'ossequio di Gesù Cristo» (Regola Carmelitana n. 2). In basso due stelle a sei punte (qui manca la terza), collocate entro il monte (ma di solito una sta al cento e le altre due disposte simmetricamente nel cielo, a destra e a sinistra dei lati della montagna). La stella inferiore rappresenta i Carmelitani ancora in cammino verso la vetta del monte Carmelo mentre le due stelle superiori rappresentano i Carmelitani che hanno terminato il loro cammino e «hanno raggiunto felicemente la santa montagna». Ancora le tre stelle sono probabile riferimento alla Madonna e ai profeti Elia ed Eliseo. Sul vertice del monte è collocata la croce della Terrasanta, utilizzata dalla provincia di Sicilia. E' probabile che nei lavori di restauro le stelle siano state spostate senza tenere conto dell'iconografia tradizionale. La predella presenta sei specchiature di cui solo due recano ancora gli originari decori e che raffigurano, entro cornici circolari, due scene tratte dall'Antico Testamento: a sinistra del tabernacolo, nel corno del Vangelo, l'*adorazione dell'Arca dell'Alleanza* (fig. 2) a destra, nel corno dell'epistola, il *sacrificio di Melchisedec*. Al centro sta l'arca dell'alleanza con i due cherubini "d'oro" sul coperchio (o "propiziatorio") e le stanghe laterali per il trasporto, che secondo le prescrizioni divine dovevano essere di legno di acacia rivestite d'oro (Esodo, 25, 10-21). A destra sta seminginocchiato Mosè, riconoscibile per i raggi sul capo, con in mano un bastone, a sinistra Aronne è raffigurato nell'atto di incensare l'arca con il turibolo. L'adorazione dell'arca santa rimanda all'adorazione dell'Eucarestia. Per i cristiani l'arca dell'Alleanza è l'Eucaristia, è il sangue della nuova ed eterna Alleanza. L'arca faceva ricordare ad Israele tutto quello che Dio ha fatto per il suo popolo. L'Eucaristia contiene in se tutto l'agire salvifico di Dio: c'è tutto quello che Dio fece per noi, l'Incarnazione, la sua vita, la sua Passione, Morte,

Risurrezione, c'è il mistero della Chiesa, di ogni vita del singolo cristiano (cfr. R. Lupi, *Segni e simboli...*, 2007, pp. 145-146). Dunque, anche il tabernacolo rappresenta la nuova arca. Ma ampliandone il significato teologico diremo che la Vergine Maria, cui è dedicato l'altare, è l'arca della Nuova Alleanza e il tabernacolo di Dio, che ha custodito in sé l'autore della vita.

L'altro bassorilievo presenta al centro un altare costituito da una tavola orizzontale sorretta da due pilastri su cui sono poggiati i pani e un calice che conteneva il vino. Le offerte sono presentate da Melchisedec re e sacerdote del Dio altissimo ad Abramo che è seminginocchiato davanti all'altare, con una mano sul petto e con l'altra alzata verso il cielo. Melchisedec, re di Salem – luogo che poi sarà chiamata Gerusalemme - a differenza dei sacerdoti del popolo eletto, discendenti di Aronne, offre non sacrifici di animali, bensì pane e vino. La lettera agli Ebrei riprende questa figura per spiegare il sacerdozio di Cristo (Salmi, 109,4; Ebrei, cc. 5-7).

L'offerta di Melchisedec va letta come l'offerta di Cristo che immolò se stesso sulla croce sacrificando il suo stesso corpo e versando il sangue. Al centro dell'altare sta il tabernacolo dal prospetto architettonico poco aggettante (fig. 3). Ai lati dello sportello stanno due coppie di lesene prive di capitelli, su cui sono inseriti minuscoli elementi decorativi in bronzo, al di sopra il frontone con timpano rimarcato da cornici. Completa il tabernacolo la cupola, a cono rovesciato, su cui si vedono residui di decorazioni in legno con pampini e grappoli d'uva, simboli eucaristici del sangue di Cristo. Sullo sportello è collocato un calice in bronzo con ostia sovrapposta da cui si diparte una fitta raggiera. Il calice è tipicamente neoclassico e presenta alla base due volute alla greca fortemente stilizzate, un nodo vasiforme, un sottocoppa con perlinatura e la coppa completamente liscia.

Il calice si può confrontare con quello della chiesa Madre di Geraci Siculo di argenteo messinese del 1798 (cfr. M. C. Di Natale, *I tesori nella contea...*, 1995, pp. 66-67) e con quello della chiesa madre di Erice di argenteo palermitano del 1797 (cfr. R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 55).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, ORATORIO DEL SS. ROSARIO IN S. DOMENICO**



## 10 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi

Ignoto marmoraro, fine XVIII secolo (post 1845 ?)

Palermo, oratorio del SS. Rosario in S. Domenico

L'altare in marmi policromi è addossato alla parete di fondo del presbiterio. Nella parte inferiore risalta il paliotto (fig. 1) con ornati in marmo bianco che raffigurano al centro, entro un tondo, due putti che reggono una corona di rose, simbolo mariano per eccellenza, e otto testine angeliche alate, divise in quattro coppie, inserite negli scomparti geometrici introno al tondo centrale. Ai lati estremi sono inserite due figure allegoriche raffiguranti a sinistra la Fede, con una croce e il calice in mano, a destra la Speranza, con l'ancora. La scelta iconografica di questo paliotto richiama la decorazione dell'oratorio, impostata sull'esaltazione del Rosario, sull'evidenziazione dei putti e delle Allegorie di Serpotta. Anzi, le due figure allegoriche della Fede e della Speranza sembra siano state inserite appositamente per completare il ciclo scultoreo serpottiano, dove in effetti proprio queste due Virtù non compaiono. Gli angeli e le virtù richiamano la scultura tardobarocca settecentesca palermitana.

La predella presenta due formelle ottagonali delimitate da cornici in legno dorato con motivi ad ovoli e da una cornice più ampia rettangolare con motivi a grani di rosario, con piccole rosette ai quattro angoli. I bassorilievi in marmo raffigurano scene bibliche: a sinistra il *Sacrificio di Isacco* (fig. 2), a destra *Mosè consegna la verga del potere a Giosuè* (fig. 3).

Il primo episodio, tratto da Genesi 22, 1-13, rappresenta il momento cruciale del sacrificio che Abramo avrebbe dovuto compiere per dimostrare la sua fedeltà a Dio ovvero sacrificare il suo unico figlio, uccidendolo con un coltello. Infatti il profeta è rappresentato nell'atto di scagliare l'arma mentre la sua mano viene bloccata dall'angelo. Intanto il giovane Isacco è posto sopra una catasta di legno, con le braccia legate posteriormente. Dalla parte opposta a Isacco sta un contenitore da cui escono fiamme e da una roccia fa capolino la testa di un ariete, animale che poi sarà sacrificato da Abramo sull'altare.

Il secondo episodio, Mosè consegna la verga del potere a Giosuè, è tratto dal Deuteronomio 31, 1-6. Mosè ha le tavole della Legge mentre col braccio steso in alto regge un bastone ovvero la verga del potere; davanti a lui sta un giovane inginocchiato e con le mani aperte in segno di accoglienza, identificabile con il fedelissimo collaboratore Giosuè, figlio di Nun, e un anziano che assiste alla scena. Il nome Giosuè deriva dall'ebraico יהושע (Yehoshua), e significa Dio

salva, ed è il corrispettivo ebraico del nome greco “Gesù”, motivo per cui nella tradizione cristiana, Giosuè prefigurava il Signore Gesù. Dopo la morte di Mosè, il popolo di Israele fu guidato da Giosuè nella terra che Dio aveva promesso (Deuteronomio 31). Un’attenta lettura iconografica e teologica permette di comprendere che da un lato vi è il richiamo al sacrificio eucaristico, (come Abramo sacrificò il suo unico figlio, così Dio nel Nuovo Testamento sacrificò il suo unico Figlio e lo stesso Gesù sacrificò se stesso con la morte in croce), dall’altro l’esaltazione del “Salvatore” (nella figura di Giosuè) che, nell’Antico Testamento, condurrà il popolo eletto nella terra promessa e quindi alla salvezza così come il nuovo Salvatore, Gesù Cristo, condurrà l’intera umanità alla salvezza eterna.

Al centro dell’altare sta il tabernacolo a forma di tempietto, con quattro lesene, il frontone con timpano triangolare e tamburo soprastante. Manca la cupola. Lo sportello del tabernacolo è impreziosito dall’usuale simbolo dell’*Agnus Dei*, l’agnello adagiato sul libro dei sette sigilli.

L’altare nel suo insieme ha una calibrata e armoniosa compostezza neoclassica, che non disturba l’apparato plastico barocco di Serpotta.

Ignoti sono i marmorari e lo scultore che realizzarono il manufatto probabilmente sul finire del XVIII secolo. Forse l’altare rientra in quell’ammodernamento stilistico dell’oratorio, avvenuto nel tardo Settecento, che ha coinvolto la facciata, attribuita all’architetto Vincenzo Fiorelli, e l’antioratorio (P. Palazzotto, *Gli Oratori...*, 1999, p.250; P. Palazzotto, C. Scordato, *L’Oratorio del Rosario...*, 2002, pp. 10-11; P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 243-244).

In un inventario dell’oratorio del 1845 non viene descritto esplicitamente alcun altare maggiore in marmo, ma ben «due altari di legno dipinti color marmoro e mistura di oro, in uno dei quali il tabernacolo con sue lapide e fodera di tela gialla» (Archivio Storico Diocesano di Palermo, Fondo Diocesano, Curia Arcivescovile, Visite Pastorali, *Sacra Visita alla Venerabile Compagnia del SS. Rosario in S. Domenico sotto il titolo de’ Sacchi*, n. 1182, fasc. 11; P. Palazzotto, *I “ricchi arredi”...*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L’Oratorio del Rosario...*, 2002, p. 57). Alcuni dati, però, si riferiscono in modo inequivocabile alla presenza di un’altare maggiore, ma in disuso: «quattro rami di stagniolo color violace per l’altare maggiore fuori servizio a 27 novembre 1821, numero quattro rami di stagniolo a foglia di paradiso per detto altare fuori servizio a 27 novembre 1842», e ancora «numero sei candelieri grandi e numero quattro vasi intagliati e addorati fini per l’altare maggiore», questi ultimi conservati nello stipo a muro dell’antisagrestia

che porta alla chiesa di S. Domenico. E ancora, nel camerino che affianca la camera dei Deputati, «numero quattro (rame) nuovi per l'altare maggiore con sue nocche di fettuccia ed altre numero ventisei rame simili per il cornicione» (*Ibidem*). Queste poche notizie ci informano dell'inagibilità dell'altare maggiore nel 1845. Non si è certi che si tratti dell'altare qui esaminato, che dovrebbe collocarsi verso la fine del XVIII secolo, a meno che l'inventario non si riferisca ad un altare precedente, sostituito dopo il 1845 dall'attuale.

L'opera è citata da G. Palermo: «Nel cappellone vi è l'altar maggiore di marmi» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 185).





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. MARIA DELLA PIETA'**



## 11 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoto marmoraro e ignoto scultore, fine XVIII secolo-inizi XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Maria della Pietà

L'altare si caratterizza per la parte inferiore riccamente elaborata al di sotto della mensa, che è sorretta da quattro angeli in legno dorato, seminginocchiati (fig. 1). Quelli più esterni utilizzano entrambe le braccia per sostenere il ripiano della mensa mentre gli angeli più interni solo un braccio, mentre con l'altro indicano l'urna. Al centro entro un vano è collocata un'urna in marmo verde caratterizzata dalle fiancate vasiformi a baccelli e da un frontone con timpano. La cornice marmorea al di sotto della mensa è decorata da un motivo fitomorfo continuo con girali stilizzate secondo un gusto neoclassico. Ai lati della mensa sono collocati due anfore con baccelli dorati nella parte inferiore e motivi alla greca nelle anse.

La predella presenta le consuete specchiature orizzontali con cornici dorate che dovevano contenere bassorilievi con scene tratte dell'antico Testamento, oggi perdute. Nelle parti laterali vi sono coppie di lesene scanalate con piccole testine angeliche da cui pendono ghirlande, motivo che si ritrova nell'altare maggiore della chiesa di S. Ninfa dei Crociferi del 1774 (cfr. scheda n. 2, *infra*) e nell'altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli, databile tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo a Palermo (cfr. scheda n. 18, *infra*). Nella cornice superiore di marmo rosso è inserito un motivo a baccelli. Segue una cornice in marmo verde dove sono applicati dei fiori in corrispondenza delle testine angeliche, e per finire la cornice superiore che delimita l'attico (il piano di appoggio dei candelabri) presenta un motivo ad ovali. Questa parte dell'altare è molto simile a quella del citato altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Angeli, sia per i motivi decorativi che per la scelta cromatica dei marmi, posizionati in egual modo. Potremmo essere di fronte allo stesso architetto che ha progettato entrambi gli altari, considerando peraltro la vicinanza tra la chiesa di S. Maria della Pietà e la chiesa di S. Maria degli Angeli, che si trova alle sue spalle.

Al centro si trova un prezioso tabernacolo in marmi policromi con lapislazzuli e diaspro dal gusto settecentesco (fig. 2), forse parte superstite di un altare precedente di gusto tardo barocco come denunciano le volute della cupola, su cui poggiano testine angeliche, l'andamento curvilineo del tempietto circolare, le testine angeliche sopra lo sportello col cartiglio.

Al di sopra del tabernacolo è collocata una struttura architettonica semicircolare, il trionfo per l'esposizione eucaristica (fig. 3), a mò di baldacchino, con dieci

colonne su alti plinti e una massiccia trabeazione che sostiene il coronamento costituito da sei volute alla greca stilizzate e una corona a fastigio chiuso, decorata da baccelli e da volute acantiformi che si conclude con un globo sormontato da una croce. Due angeli in volo mostrano di reggere la corona. La tipologia del trionfo richiama prototipi sei-settecenteschi di gusto barocco, ma qui risolti in chiave neoclassica, come quello dell'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Caterina d'Alessandria di Palermo, progettato da Andrea Palma (A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 65), e quello della chiesa di S. Chiara di Palermo, attribuito a Gaspare Serenaro (*La Chiesa di Santa Chiara...*, 1986, p. 23; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 119), mentre un riscontro più puntuale può essere fatto con il trionfo dell'altare in argento del SS. Sacramento della chiesa Madre di Ciminna, di argentiere palermitano del 1789 marcatamente neoclassico (cfr. G. Cusmano, scheda V,66 in *Le confraternite...*, 1993, pp. 276-277).

L'altare qui esaminato è raffinata opera di marmorari probabilmente palermitani e di ignoti intagliatori aggiornati alle istanze neoclassiche.

Bibliografia: M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995, p. 94; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 185; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 269.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI SANT'ORSOLA**



## 12 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori siciliani, fine XVIII-inizi XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Orsola

L'altare è così citato da G. Palermo nel 1858: «l'altar maggiore nel cappellone è di marmi di più colori con bassirilievi di intagli di legno dorati» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 434).

Questo altare è l'unico a presentare sotto la mensa un'apertura rettangolare con un vano a giorno dove erano custodite le reliquie dei Santi, lì collocate durante il rito di dedicazione, come prescrive la liturgia (cfr. *Gli spazi della celebrazione...*, 2005, p. 55). In tutti gli altri altari si trova, invece, un'urna che assolve alla stessa funzione. La mensa è retta da due mensole da cui pendono ghirlande, la cui parte superiore presenta tre triglifi. Affiancano la mensa le raffigurazioni a bassorilievo in legno dorato degli Evangelisti: il primo a sinistra (S. Giovanni) è andato perduto, il secondo è S. Luca con il bue, il terzo S. Matteo e l'angelo, l'ultimo S. Marco con il leone. Nella parte superiore campeggia il tabernacolo dall'impianto architettonico a tempio, con sei colonnine dai capitelli dorati, una massiccia trabeazione, il frontone dentellato e un alto tamburo su cui poggia la cupola. Sopra lo sportello è collocata l'immagine lignea a rilievo della colomba, simbolo dello Spirito Santo. Molto ricca si presenta agli occhi dei fedeli la predella, con sei specchiature con bassirilievi in legno dorato, raffiguranti, da sinistra verso destra, l'uccisione di Abele, il sacrificio di Isacco, l'adorazione dell'arca, il miracolo del profeta Elia, l'altare degli olocausti, il serpente di bronzo. I pannelli sono alternati da volute con un motivo a perlinatura centrale e da ghirlande. Le storie tratte dall'Antico Testamento ricordano il tema del sacrificio in relazione a quello del Cristo crocifisso (l'uccisione del giusto, Abele, Isacco immolato, il bastone di Mosè con il serpente di bronzo) e all'Eucarestia, a cui rimandano le offerte portate all'altare dai sacerdoti del Tempio (il pane, gli animali, l'incenso) che venivano bruciate. Sull'attico si trovano sei candelieri e sei vasi portafiori in legno dorato in stile neoclassico, probabilmente coevi all'altare. Presentano il tipico repertorio decorativo del periodo come volute alla greca, rosette, foglie lanceolate, grani di rosario, baccelli, scanalature nel fusto.

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 434; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 100.





**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, ORATORIO DI S. CATERINA D'ALESSANDRIA**



### 13 ALTARE MAGGIORE

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore siciliano, fine XVIII secolo

Palermo, oratorio di S. Caterina d'Alessandria

L'altare, finemente scolpito in legno e dipinto a finto marmo, si configura come uno dei molti esempi di neoclassicismo collocabile alla fine del XVIII secolo. Presenta un grande paliotto istoriato affiancato da coppie di lesene che al posto dei capitelli presentano testine angeliche alate, di barocca memoria, che si ritrovano frequentemente negli altari marmorei palermitani degli anni '60 e '70 del Settecento. Gli spazi che intercorrono tra le lesene sono decorati da vasi da cui fuoriesce un motivo fitomorfo a girali che si sviluppa in senso verticale. Al centro del paliotto la scena a bassorilievo del *Sacrificio di Isacco*, tratto da Genesi (22, 1-13). Abramo è raffigurato nell'atto di essere bloccato dall'angelo prima di colpire il figlio Isacco che si trova inginocchiato davanti ad un altare. Accanto ad esso si trova un vaso da cui fuoriescono fiamme mentre dall'altra parte sta un ariete che poi sarà sacrificato al Signore Dio. Nella parte superiore dell'altare è collocato il tabernacolo architettonico a forma di tempietto con colonnine e frontone con timpano, sovrastato da una cupola. ai lati della sportello stanno due figure in legno scolpite a tutto tondo, l'allegoria della Fede, a sinistra, riconoscibile per la croce e il calice, l'allegoria della Speranza, a destra, il cui attributo iconografico è l'ancora.

Sulla predella, entro cornici ellittiche, sono inserite due scene tratte dall'Antico Testamento: a sinistra l'*Offerta dei pani sacri a Davide da parte del sacerdote Achimelech*, secondo il racconto del Primo Libro di Samuele (21, 7), a destra l'*adorazione dell'arca santa*. Al centro sta l'arca dell'alleanza con i due cherubini "d'oro" sul coperchio (o "propiziatorio") e le stanghe laterali per il trasporto, che secondo le prescrizioni divine dovevano essere di legno di acacia rivestite d'oro (Esodo, 25, 10-21). A destra sta seminginocchiato Mosè, a sinistra Aronne. L'adorazione dell'arca santa rimanda all'adorazione dell'Eucarestia. Per i cristiani l'arca dell'Alleanza è l'Eucaristia, è il sangue della nuova ed eterna Alleanza.

Sopra il piano d'attico stanno sei candelieri in legno dorato di stile neoclassico, che sembrano coevi all'altare stesso,

Bibliografia: P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 222.

**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DEL CARMINE MAGGIORE**



## 14 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori siciliani, 1783-1802

Palermo, chiesa del Carmine maggiore

L'altare presenta marmi policromi molto preziosi caratterizzati da screziature nelle varianti rosse e verdi. La parte inferiore presenta quattro specchiature rettangolari verticali con le raffigurazioni dei quattro evangelisti scolpiti in legno a bassorilievo. Da sinistra verso destra troviamo: San Matteo, con una mano sul petto, e l'angelo che sorregge il libro (fig. 1), San Giovanni, con l'aquila, mentre regge il libro aperto e una penna d'oca nell'altra mano (fig. 2), San Marco, con il leone a i suoi piedi, nell'atto di mostrare il libro aperto (fig. 3) e infine San Luca, con il bue, e il libro chiuso poggiato su una gamba sollevata (fig. 4). La fattura di queste figure è molto accurata nei dettagli delle vesti, nei gesti e nelle movenze ricercate che rimandano alla coeva scultura monumentale della seconda metà del XVIII secolo di stampo barocco classicista, di memoria marabittiana. In particolare l'evangelista Giovanni sembra ripreso dall'omonima opera di Camillo Rusconi della Basilica di S. Giovanni in Laterano. Potrebbe essere avanzata l'ipotesi di attribuzione allo scultore Filippo Quattrocchi che, nel 1799, esegue gli intagli lignei dell'altare maggiore della chiesa di S. Matteo di Palermo (cfr. scheda n. 7, *infra*).

Al centro si trova la *Cena in Emmaus* (fig. 5). Attorno alla tavola stanno due pellegrini, con mantelline, bastone e cappello, uno seminginocchiato, l'altro seduto, entrambi nell'atto di riconoscere il signore Gesù che al centro della composizione spezza il pane.

La parte superiore presenta una predella molto ricca di cornici dorate con elementi fitomorfi e motivi ad ovoli che inquadrano quattro quadrati con scene a bassorilievo tratte dall'Antico Testamento. Le formelle sono separate da coppie di lesene dai capitelli bizzarri (un corinzio stilizzato), formati da due volute acantiformi che sostengono un elemento architettonico, ad architrave, con ovoli al centro e due rosette ai lati da cui pende una ghirlanda. Da sinistra, i *sacrifici di Caino e Abele* (fig. 6). Abele è seminginocchiato, con una mano sul petto e l'altra stesa, davanti ad un altare da cui si alzano al cielo fiamme. Egli offriva al Signore "primogeniti del suo gregge e il loro grasso (Genesi, 4, 3). Dietro a lui sta il fratello Caino, in proporzioni più piccole, anche lui seminginocchiato davanti ad un altare per offrire i frutti del suolo. Segue il *sacrificio di Isacco* (fig. 7). Il profeta Abramo è raffigurato nel momento in cui alza la spada per scagliarla contro il figlio, Isacco, che sta davanti all'altare su cui è posta la legna. Il giovane ha la

benda sugli occhi e le braccia incrociate al petto come fanno i martiri condotti al supplizio. Da notare la resa teatrale del gesto delle braccia e della torsione del busto. In alto un angelo ferma il braccio di Abramo e col dito all'insù indica il cielo e la volontà di Dio «ma l'angelo del signore lo chiamò dal cielo e gli disse: Abramo, Abramo! Rispose : eccomi!». L'angelo disse: non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che tu temi Dio e non mi hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico figlio» (Genesi, 22, 11-12). Oltrepassando il tabernacolo troviamo il *sacrificio di Melchisedec* (fig. 8). Melchisedec, re di Salem, era sacerdote del Dio altissimo e benedisse Abramo con queste parole: «Sia benedetto Abramo dal Dio altissimo, creatore del cielo e della terra e benedetto sia il Dio altissimo, che ti ha messo in mano i tuoi nemici». Così il libro della Genesi (14,18-20) cita questo misterioso personaggio, vissuto verso il secondo millennio avanti Cristo, re cananeo di Salem, nome arcaico della futura città di Gerusalemme e capitale del re Davide, ed al tempo stesso sacerdote della divinità locale el-'eljòn, cioè "Dio altissimo". I segni del pane e del vino, che Melchisedec presentò al patriarca biblico Abramo, per il cristiano divennero segno di un più alto mistero, quello dell'Eucaristia. Proprio in tale nuova luce l'episodio di Melchisedec acquista un nuovo significato rispetto a quello originario. Per l'autore della Genesi infatti l'offerta di pane e vino ad Abramo ed alle sue truppe affamate, di passaggio nel territorio del re di Salem tornando da una spedizione militare contro i quattro sovrani orientali per liberare il nipote Lot, è intesa quale segno di ospitalità, di sicurezza e di permesso di transito. Il territorio di Salem e quindi Gerusalemme saranno infatti strappati come è assai noto ai Gebusei solo secoli dopo dal re Davide. Abramo accettò il benevolo gesto di Melchisedec e ricambiò con la decima del bottino di guerra, così da attuare un sorta di patto bilaterale. La seconda citazione antico testamentaria è data dal Salmo 110,4, nel quale a proposito del re davidico si dice: «Tu sei sacerdote per sempre, al modo di Melchisedec», forse per assicurare anche al sovrano di Gerusalemme una qualità sacerdotale, differente dal sacerdozio levitico, in quanto Davide ed i suoi successori appartennero alla tribù di Giuda anziché a quella sacerdotale di Levi. Abramo è seminginocchiato davanti all'altare dove sono posizionati i pani offertigli da Melchisedec, cui manca la testa. L'ultimo riquadro raffigura il *miracolo del profeta Elia* (fig. 9). Elia è seminginocchiato con un braccio alzato e con l'altra mano regge una spada fiammeggiante, suo simbolo iconografico. Infatti «la sua parola bruciava come fiaccola» (Sir 48, 1). Lo zelo (cioè l'ardore) è il tratto essenziale della sua fisionomia.

Elia sfidò e vinse i profeti del Dio Baal sul monte Carmelo: qui, dopo che essi furono svenuti, dimostrò la potenza di Dio accendendo, con la preghiera, una

pira di legna bagnata su cui stava un giovenco. Dopodiché, presso il torrente Kison, uccise tutti i 450 sacerdoti di Baal (1 Re, 18, 20-40).

Al centro emerge il tabernacolo dal prospetto architettonico, con un architrave aggettante sostenuto da sei colonne con i medesimi capitelli delle lesene della predella. Lo sportello presenta la consueta immagine dell'*Agnus Dei*.

Sull'attico stanno quattro statuine in legno scolpite a tutto tondo, che formano la balaustra. In mancanza degli attributi iconografici (due figure mostrano di sostenere un cartiglio) si può ipotizzare che si tratti di santi e profeti legati all'Ordine carmelitano come Elia ed Eliseo.

Al di sopra si erge in posizione isolata la cupola circolare su un alto tamburo, circondato da sei colonne accoppiate, con capitelli compositi. Sulle quattro facce del tamburo sono dipinte finte finestre con cornici lignee dorate (fig. 10).

L'altare, dai marmi pregiati e dalle eleganti sculture in legno, si colloca nel gusto neoclassico di fine settecento o al massimo dei primi anni del secolo successivo, infatti le fonti ci informano che il vecchio altare maggiore venne rinnovato nel 1783 e nel 1802 veniva rivestito di marmi (cfr. C. Nicotra, *Il Carmelo...*, p. 93). Quindi si può datarlo tra il 1783 e il 1802 quale opera di ignoti marmorari e scultori in legno, probabilmente palermitani.

Bibliografia: C. Nicotra, *Il Carmelo palermitano...*, p. 93; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 335.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 10



Fig. 9



**ALTARE DI S. ROSALIA  
PALERMO, CATTEDRALE**



## 15 ALTARE DI S. ROSALIA

Argento sbalzato e cesellato su anima lignea

Ignoto argentiere palermitano, 1803

Palermo, cattedrale di Maria SS. Assunta

L'altare fa parte degli arredi che abbellirono la nuova cappella di S. Rosalia, posta alla fine della navata destra, dopo le trasformazioni dell'intera cattedrale ad opera di F. Fuga e G. Venanzio Marvuglia tra il 1781 e il 1801 (cfr. *La Cattedrale di Palermo...*, 1989, p. 317). E' realizzato con lamine d'argento sbalzato e cesellato su anima lignea.

Sulle lamine si riscontra il marchio della maestranza degli argentieri di Palermo, l'aquila a volo alto, e le iniziali del console GC seguite dalla cifra 803. Si tratta del console Giuseppe Ciambra che vidimò l'opera nel 1803 (cfr. S. Barraja, *I marchi...*, 1996, p. 83) mentre resta ignoto l'argentiere, probabilmente palermitano, che le realizzò (M. C. Di Natale, *Santa Rosalia...*, 1991, p. 32).

L'altare, dalle forme semplici e squadrate, segno della cultura neoclassica, affermata a Palermo dalla seconda metà del XVIII secolo, presenta nella parte inferiore, un paliotto con al centro l'immagine sbalzata a rilievo di S. Rosalia che scolpisce l'iscrizione nella grotta della Quisquina. Questo è un soggetto molto caro alla cultura figurativa che si ispira all'agiografia della Santa fin dal Seicento, in seguito al ritrovamento della iscrizione incisa sulla pietra all'ingresso della grotta nel bosco della Quisquina presso S. Stefano di Quisquina, in provincia di Agrigento (cfr. C. Messina, *La Quisquina*, Palermo 1973; P. Collura, *Santa Rosalia...*, 1977). La santa è raffigurata in abiti laici, con tunica e mantello, seduta su un masso all'interno della grotta della Quisquina nell'intento di incidere l'iscrizione con uno scalpello e con una pietra. Unico elemento iconografico è il teschio, poggiato a terra, simbolo della peste e della meditazione eremitica. Ai lati del pannello e nei corni dell'altare, sono alcune ghirlande. La parte superiore è suddivisa in quattro scomparti, formanti la predella, decorati da ghirlande intervallate da sei elementi fitomorfi verticali. Al centro sta il tabernacolo con cupola il cui fronte presenta due coppie di lesene, con al centro elementi fitomorfi, che affiancano lo sportello dove è raffigurato l'*Agnus Dei* ovvero l'agnello seduto sul libro, da cui pendono sette sigilli, simbolico riferimento cristologico tratto dall'Apocalisse di S. Giovanni (Ap. 5, 1).

Bibliografia: *La Cattedrale di Palermo...*, 1989, p. 317; M. C. Di Natale, *Santa Rosalia...*, 1991, p. 32; M. C. Di Natale, *S. Rosaliae...*, 1994, p. 75;



**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, ORATORIO DI S. GIUSEPPE DEI FALEGNAMI**



## 16 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Giosuè Durante, ignoto intagliatore, Francesco Bevilacqua, 1805-1807

Palermo, oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami

L'altare presenta nella parte inferiore un paliotto scandito da quattro lesene con scanalature dorate al centro del quale è collocato un bassorilievo raffigurante il *sacrificio di Isacco* (fig. 1), mentre ai lati, entro specchiature verticali, sono inseriti candelabri dal gusto marcatamente neoclassico, caratterizzati da volute stilizzate, foglie appuntite, perlinature e baccelli. La scena biblica, tratta dal libro della Genesi (22, 1-18), rappresenta Abramo nell'atto di colpire con un coltello il figlio Isacco, posto sull'altare e su di una catasta di legna, con le braccia legate dietro le spalle, mentre dal cielo un angelo del signore blocca la sua mano. Infatti «l'angelo disse: Non stendere la mano contro il ragazzo e non fargli alcun male! Ora so che tu temi Dio e non mi hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico figlio». Da notare l'intensità dello sguardo di Abramo rivolto in alto e il vigore plastico del corpo, con una gamba protesa in avanti e l'ondeggiare delle pieghe del mantello, che danno alla scena un senso di movimento e di drammaticità. Sotto l'angelo sta un ariete «impigliato con le corna in un cespuglio» (Genesi, 22, 13), animale che verrà offerto a Dio in olocausto al posto del figlio. Abramo prefigura l'Eterno Padre che sacrifica il Figlio sulla croce. Con la differenza però che ad Abramo alla fine fu risparmiato di sacrificare suo figlio, mentre l'Eterno Padre sacrificò veramente suo Figlio sulla croce per la nostra salvezza. Isacco prefigura la mitezza e l'umiltà di Gesù, l'Agnello di Dio.

Ai lati del paliotto sono inserite due figure bibliche: a sinistra è riconoscibile Mosè con le Tavole della legge, a destra Aronne, suo fratello, sacerdote del Tempio, nell'atto di incensare con il turibolo (figg. 2-3). E' vestito di una lunga tunica, del pettorale e del copricapo, il turbante (per i paramenti sacerdotali cfr. Esodo 28). La parte superiore dell'altare è dominata dal tabernacolo a forma di tempio a pianta centrale, con una facciata caratterizzata da otto colonne dai capitelli ionici, da una trabeazione e da una cupola schiacciata. Lo sportello del tabernacolo è decorato con la consueta immagine dell'*Agnus Dei*, l'agnello mistico adagiato sul libro dei sette sigilli, da cui si irradiano raggi che simboleggiano la gloria di Cristo crocifisso e risorto. Sopra lo sportello è la scritta latina su targhetta bronzea, forse posteriore, *FILIOSE UTRIVI* (fig. 4).

Ai lati del tabernacolo, nelle specchiature orizzontali, sono inserite due scene bibliche a bassorilievo, purtroppo mutili e in cattivo stato di conservazione: a sinistra il *trasporto dell'arca a Gerusalemme* (1 Cronache, 15), come si evince dalla

posizione dei due sacerdoti che mostrano di sostenere una stanga. I portatori sono i Leviti, i membri della tribù israelitica di Levi, a cui era affidato il compito di sorvegliare il tabernacolo e il Tempio di Gerusalemme. A destra il *trasporto dell'uva di Canaan* (Numeri 13), dove due uomini recano grappoli di uva, poggiati su un asta. Entrambe rappresentano l'Eucaristia e in particolare l'arca simboleggia il corpo di Cristo prefigurando il sepolcro dove sarà deposto dopo la crocifissione, mentre l'uva fa riferimento al sangue di Gesù versato durante la Passione e morte sulla croce.

L'altare, dalle forme neoclassiche, è stato realizzato probabilmente tra il 1805 e il 1807 dal marmoraro palermitano Giosuè Durante, su disegno dell'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia, con dorature di Francesco Bevilacqua. Quest'ultimo è noto per aver eseguito lavori di doratura nell'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Giovanni dell'Origlione di Palermo (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico ...*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura...*, 1995, p. 153).

Bibliografia: P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, pp. 54, 107-108; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 100.





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

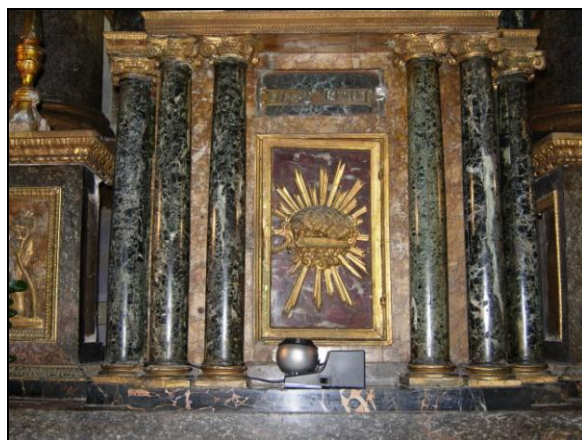


Fig. 4

**ALTARE MAGGIORE**  
**CIMINNA, CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA**





## 17 ALTARE MAGGIORE

Legno intagliato, dipinto e dorato

Francesco Quattrocchi, 1811

Ciminna (Pa), chiesa di S. Giovanni Battista

L'altare interamente realizzato in legno, dipinto a finto marmo e dorato, si caratterizza per la presenza di chiari elementi neoclassici, secondo un gusto già affermatosi negli ultimi anni del XVIII secolo a Palermo. La parte inferiore presenta una mensa sorretta da quattro angeli-telamoni ad ali spiegate che con una mano sostengono un architrave con scanalature e grossi fiori stilizzati, e con l'altra si appoggiano ad un vaso dal sapore antiquariale, decorato da baccelli allungati, in basso, e da un motivo ad ovali, nel coperchio. Al centro del paliotto è inserito un bassorilievo raffigurante il *serpente di bronzo* (Numeri 21, 8).

Su di una montagna rocciosa è innalzato il bastone con aggrovigliato un serpente, che viene indicato dal profeta Mosè che appare isolato e in posizione dominante, mentre ai lati stanno sei uomini che pregano e implorano la guarigione e la salvezza. Alcuni di essi sono inginocchiati, altri invece sono nudi e accasciati al suolo perché sono stati morsi dai serpenti e sono destinati alla morte. L'episodio del serpente di bronzo rimanda all'immagine di Gesù Crocifisso «E come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il figlio dell'uomo, perché chiunque creda in lui abbia la vita eterna» (Gv, 3, 14-15). Ai lati del paliotto, entro cornici rettangolari verticali, sono raffigurati simboli della Passione quali la scala, la colonna, la croce, il guanto, la lancia, i chiodi, i flagelli, il calice. Nel corno dell'epistola è l'immagine di S. Giovanni Battista, titolare della chiesa, rappresentato nella sua consueta iconografia, con capelli lunghi, vestito con pelle di animali, mentre sorregge un libro su cui è poggiato l'agnello, da lui indicato, come dice il Vangelo di Giovanni (1, 36): «Ecco l'agnello di Dio!». Un altro santo doveva trovarsi nel corno del vangelo, ma è attualmente mancante.

La cornice che divide la mensa dal gradino superiore che accoglie predella e tabernacolo, è decorata da una serie di elementi fitomorfi a racemi stilizzati. La predella accoglie due bassorilievi con episodi tratti dall'Antico Testamento: a destra il *sacrificio di Isacco* e a sinistra il *sacrificio di Abele*.

Nel primo episodio tratto da Genesi, 22, 1-13, Abramo è raffigurato nel momento in cui l'angelo del Signore blocca la sua mano che stava per colpire il figlio Isacco, posto su un altare, inginocchiato e bendato e con le braccia legate posteriormente.

Nel secondo episodio, tratto da Genesi 4, 3-16, Caino si scaglia contro il fratello Abele con un bastone. Alle estremità stanno due altari, quello a sinistra è l'altare su cui Caino offriva i frutti del suolo, poiché era «lavoratore del suolo», mentre quello a destra è l'altare su cui Abele offriva «primogeniti del suo gregge e il loro grasso». L'offerta di Abele era molto gradita al Signore e Caino «ne fu molto irritato». Dal punto di vista teologico, l'offerta degli agnelli da parte di Abele rimanda all'offerta che il Signore Gesù fece di se stesso immolandosi sulla croce. Al centro dell'altare è posto il tabernacolo a forma di tempietto a pianta quadrata con una facciata classica, con sei colonne dai capitelli compositi che sostengono una massiccia trabeazione su cui si erge la cupola. Lo sportello, il cui interno era rivestito di una fodera che fu pagata onze 1.2 (cfr. G. Cusmano, *La Chiesa di San Giovanni...*, 2000, p. 94), presenta la consueta immagine dell'*Agnus Dei*, adagiato sul libro dei sette sigilli, come è descritto nell'Apocalisse di Giovanni (5, 6-14), da cui si sprigionano raggi che ne indicano la gloria.

Completano l'altare sei candelieri e quattro vasi portafiori sempre in legno dorato, dalle linee marcatamente neoclassiche, come denunciano le volute della base dei candelieri e quelle delle anse dei vasi, le scanalature nel fusto e nel nodo dei candelieri e nei coperchi dei vasi e le numerose ghirlande che pendono dai vasi.

L'altare fu commissionato nel 1811 dai rettori della chiesa del SS. Crocifisso (in realtà la chiesa di S. Giovanni Battista), nella persona di don Michele Cascio, vicario foraneo, allo scultore palermitano Francesco Quattrocchi (1779-1861) per la cifra di 253 onze (V. Graziano, *Ciminna...*, 1911, p. 180; R. Sinagra, *Quattrocchi Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 277; G. Cusmano, *La Chiesa di San Giovanni...*, 2000, p. 73; Appendice documentaria, doc. 7, *infra*). Questi faceva parte di una importante famiglia di scultori specializzati nell'intaglio ligneo di cui il massimo esponente fu Filippo (Gangi, 1738-1818) (cfr. *Filippo Quattrocchi...*, 2004, pp. 72-76).

Il disegno si deve a mastro Michele Milone che ricevette 7 onze. L'altare venne trasportato da Palermo a Ciminna con tre vetture, per la cifra di 27 tarì (G. Cusmano, *La Chiesa di San Giovanni...*, 2000, p. 94; Appendice documentaria, doc. 7, *infra*). Il maestro Milone si rifà chiaramente agli altari marmorei delle chiese palermitane della fine del XVIII secolo o dei primi anni del XIX secolo, in particolare il motivo degli angeli-telamoni potrebbe essere stato ripreso dall'altare maggiore della chiesa di S. Matteo al Cassaro, dell'architetto Emmanuele Cardona del 1798 (cfr. scheda n. 7, *infra*) mentre il tabernacolo architettonico a pianta centrale potrebbe derivare da modelli marvugliani.

Per rivestire la parte interna del tabernacolo furono acquistati canne 1 e palmi 1 di drappo per la cifra di onze 1.2, per il cui disegno vennero spesi tarì 10. Per il trasporto dell'altare da Palermo furono impiegati tarì 27 (Appendice documentaria, doc. 7, *infra*).

Bibliografia: V. Graziano, *Ciminna...*, 1911, p. 180; R. Sinagra, *Quattrocchi Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 277; G. Cusmano, *La Chiesa di San Giovanni...*, 2000, pp. 73-74, 94-95.

**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI S. MARIA DEGLI ANGELI**



## 18 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari, Girolamo Bagnasco, 1815 circa

Palermo, chiesa di S. Maria degli Angeli

L'altare in esame è uno dei più maestosi e ben conservati tra gli esemplari ancora presenti nelle chiese del centro storico di Palermo e rappresenta uno dei migliori esempi della cultura neoclassica.

La parte più interessante è l'urna, sotto la mensa, dal fronte timpanato e con i peducci a zampe leonine che presenta un bassorilievo raffigurante il *trasporto dell'arca santa a Gerusalemme* (fig. 1), episodio narrato nel capitolo 6 del secondo libro di Samuele: «Posero l'arca di Dio sopra un carro nuovo e la tolsero dalla casa di Abinadab che era sul colle; Uzza e Achio, figli di Abinadab, conducevano il carro nuovo: Uzza stava presso l'arca di Dio e Achio precedeva l'arca. Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali. Ma quando furono giunti all'aia di Nacon, Uzza stese la mano verso l'arca di Dio e vi si appoggiò perché i buoi la facevano piegare. L'ira del Signore si accese contro Uzza; Dio lo percosse per la sua colpa ed egli morì sul posto, presso l'arca di Dio». La scena è quasi fedele al racconto biblico. Il corteo è aperto dai musicisti, quattro personaggi con strumenti musicali quali l'arpa, il triangolo e la cetra. Segue il carro, a forma di vascello, tirato da due buoi, con l'arca dell'alleanza riconoscibile per la presenza dei due cherubini sul coperchio. L'arca, secondo la descrizione contenuta in Esodo, 25, 10-21, era un cofano rettangolare in legno di acacia, rivestito d'oro, con anelli e stanghe per il trasporto, un coperchio, o propiziatorio, decorato con due cherubini scolpiti a tutto tondo, rivolti l'uno verso l'altro, con grandi ali stese a proteggere l'arca. Conteneva le tavole dell'alleanza dove erano scolpiti i comandamenti dati da Dio a Mosè sul Sinai (Esodo 32, 15-16) e ancora la manna e la verga di Aronne (Ebrei 9, 3-5). Nell'arca qui raffigurata mancano gli anelli e le stanghe. Dietro al carro ancora tre musicisti con strumenti a fiato e cinque personaggi tra cui dovrebbe trovarsi Davide, che rappresentano il popolo d'Israele. L'uomo steso a terra fra le ruote del carro è Uzza, colui il quale tocca l'arca santa e muore all'istante. Dal punto di vista teologico la scena del trasporto dell'arca a Gerusalemme indica l'entrata di Cristo (la nuova arca dell'alleanza tra il Padre e gli uomini) nel santuario celeste «non con sangue dei capri e dei vitelli, ma con il proprio sangue, dopo averci ottenuto una redenzione eterna» (Ebrei, 9, 11-12) ovvero con il sacrificio della croce e con l'Eucaristia. Dal punto di vista formale c'è un forte richiamo ai sarcofagi romani dove erano raffigurati cortei di

divinità con musicisti, danzatrici, animali. Affiancano l'urna, due angeli scolpiti a tutto tondo.

A reggere la mensa stanno, al centro, quattro pilastri antropomorfi, decorati sui quattro lati da testine angeliche da cui pendono ghirlande e terminanti con piedi (fig. 2). Queste figure testimoniano il *revival* egizio dell'epoca, e in generale quel gusto per l'esotico e l'oriente, rappresentato a Palermo in alcune testimonianze artistiche come le sfingi di villa Belmonte alla Noce e all'Acquasanta, dell'Orto botanico nonché i progetti per i teatri pirotecnici (cfr. D. Malignaggi, *Catalogo in Immaginario e tradizione...*, 1993, tav. 45, p.184; M. C. Ruggieri Tricoli, *Dal barocco all'Eclettismo...*, in *Immaginario e tradizione...*, 1993, p. 61; M. A. Spadaro, *La stagione delle sfingi*, 2000; P. Palazzotto, *Riflessi del gusto per la cineseria...*, in *Argenti e Cultura...*, 2008, pp. 535-561). Gli architetti e gli altri artisti attingevano i modelli da alcuni repertori a stampa come l'atlante di Domenico Valeriani, *Nuova illustrazione storico monumentale del basso e dell'alto Egitto*, del 1837. Figure simili si ritrovano in manufatti di uso profano come l'erma in legno e bronzo dorato dei primi anni dell'Impero di produzione francese (mercato antiquario) o il tavolo in ciliegio del 1815 di produzione italiana, con tre cariatidi in forma di busti di sfinge (mercato antiquario)(cfr. *Il mobile dell'Ottocento...*, 1988, pp. 33, 91).

Nelle specchiature dei blocchi che sostengono la mensa e in quelli dei corni dell'altare, sia frontalmente che lateralmente, sono raffigurati otto personaggi biblici, di cui due sono andati perduti.

Quattro di essi (ma erano in sei) sono in abiti sacerdotali, con lunghe tuniche, il pettorale e il turbante sul capo, nell'atto di sostenere i turiboli per l'incensazione dell'altare (figg. 3-6). Secondo le prescrizioni divine, ogni mattina e ogni sera nel Tempio di Gerusalemme i sacerdoti, dopo aver controllato e alimentato le lampade del candelabro, offrivano un sacrificio di incenso al Signore, simbolo della lode perenne di Israele. L'orante del Salmo 141,2 esclama: «Salga la mia preghiera come incenso davanti a te». Bruciare l'incenso per profumare i diversi ambienti (tende, templi, palazzi) è abitudine diffusa in Oriente. Balsami vari, incensi preziosi ricavati da resine, lo storace (balsamo fragrante estratto dalla corteccia di un albero); il galbano (resina di un'ombrellifera siriana) e l'incenso (anch'esso una resina fragrante), sono ridotti in polvere e bruciati in onore del Signore (cfr. R. Lupi, *Simboli e segni...*, 2007, pp. 70-72).

Il pettorale è qui riconoscibile grazie alla fedele trasposizione del passo biblico: «sarà quadrato...con una incastonatura di pietre preziose, disposte in quattro file» (per i paramenti sacerdotali si legga Esodo, 28). Si tratterebbe di Aronne, fratello di Mosè, e dei suoi cinque figli, Aronne e Nadab, Abiu, Eleazaro e Itamar, scelti da Dio perché esercitino il sacerdozio in suo onore. I rimanenti

personaggi potrebbero raffigurare a destra Mosè con la tavola per i pani dell'offerta e a sinistra Aronne con l'altare per gli olocausti, che veniva bagnato col sangue delle vittime sacrificali. Dunque il richiamo al Corpo e al sangue di Cristo, sotto forma di pani e di sangue.

La predella, nella parte superiore dell'altare, è arricchita da due bassorilievi entro cornici rettangolari, a destra *il serpente di bronzo* (fig. 7) e a sinistra *la raccolta della manna* (fig. 8).

Il primo episodio, tratto dal Libro dei Numeri (21, 8), presenta circa quattordici figure che raccontano del castigo che Dio inviò al popolo di Israele, durante il viaggio verso il mar Rosso, che si lamentava della mancanza di pane e acqua. «Allora il Signore mandò fra il popolo serpenti velenosi i quali mordevano la gente e un gran numero di Israeliti morì» (Numeri, 21, 6). Infatti due personaggi a destra, un uomo e una donna, sono rappresentati nell'atto di essere morsi dai serpenti, avvinghiati alle loro braccia, mentre dall'altra parte, sotto la tenda dell'accampamento, due figure sono ormai decedute. Altri uomini e donne, con i rispettivi bambini, in ginocchio o astanti, sono nell'atto di implorare pietà e rivolgono le mani giunte e lo sguardo al serpente di bronzo, innalzato da Mosè su un'asta, secondo le prescrizioni del Signore: «chiunque, dopo essere stato morso, lo guarderà resterà in vita» (Numeri, 21, 8). La figura di Mosè è riconoscibile, oltre che per le fattezze fisiche (come la folta barba) per i raggi che fuoriescono dalla testa. Questa caratteristica iconografica deriva dal passo di Es 34,29, che nel testo originale ebraico (testo masoretico) riferisce che, dopo aver ricevuto da Dio le tavole dei dieci comandamenti, Mosè ignorava che la sua pelle fosse "raggiante" (verbo ebraico *qrn*). Nell'ebraico scritto non vengono inserite le vocali per cui uno stesso termine può assumere significati differenti a seconda delle vocali che il lettore abbia deciso di inserire o del significato che abbia scelto di interpretare. In questo caso la radice trilittera può indicare sia il termine *Qaran* (anche *Karan*), con il significato di radiosità nel senso di una "irradiazione" luminosa, sia il termine *Qeren* (*Keren*), ovvero "corna" nel senso dell'apparato osseo animale. L'interpretazione data dai masoreti, che è quella attualmente preferita dalla comunità religiosa canonica, è che l'autore volesse indicare appunto che il volto di Mosè fosse luminoso, irradiante luce. Quando San Gerolamo tradusse il testo ebraico in latino nella Vulgata, la versione della Bibbia ufficiale per secoli nella Chiesa latina, adottò questa lezione, traducendo «ignorabat quod cornuta esset facies sua», cioè "ignorava che la sua faccia fosse cornuta". Ecco perché alcune immagini di Mosè lo raffigurano con due corna sulla testa (cfr. G. Bouchard, *Mosè*, in *Dizionario...*, 1992, pp. 406-407).



L'altro episodio biblico, *la raccolta della manna*, è tratto dal libro dell'Esodo (16, 1-36). Sono raffigurati quattordici personaggi che in modi diversi raccolgono la manna ovvero il cibo piovuto dal cielo e donato da Dio al popolo di Israele mentre si trovava nel deserto di Sin, dopo l'uscita dall'Egitto verso la terra promessa: «...ed ecco sulla superficie del deserto c'era una cosa minuta e granuolosa, minuta come è la brina sulla terra. [...] Mosè disse loro: E' il pane che il Signore vi ha dato in cibo» (Esodo, 16, 14-15). Alcuni hanno già riempito le anfore e le ceste, portandole sulla testa, e si accingono a portarle via per la conservazione, altri sono intenti a raccogliere la manna direttamente dal terreno, anche alcuni fanciulli. Come la manna sfamò il popolo d'Israele nel deserto, così l'Eucaristia sfama il popolo di Dio, la Chiesa, nel suo pellegrinaggio terreno. Al centro stanno Aronne e Mosè con il braccio alzato ad indicare la miracolosa pioggia. La manna simboleggia l'Eucaristia: «I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti; questo è il pane che discende dal cielo, perché chi ne mangia non muoia. Io sono il pane vivo disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo» (Gv. 6, 48-51). Le decorazioni in legno furono eseguite intorno al 1815 dallo scultore palermitano Girolamo Bagnasco (1759-1832) (cfr. V. Scavone, *Bagnasco Girolamo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 14-15; A. Cuccia, *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 138-139) e soprattutto le statuette sopra il tabernacolo risentono dei modi della scultura monumentale come le sue Madonne con Bambino delle confraternite palermitane.

Al centro spicca il tabernacolo a forma di tempio circolare, la cui trabeazione è sostenuta da dieci colonne su un alto basamento (fig. 9). Lo sportello con timpano triangolare ha una piccola scalinata d'accesso. Sopra il timpano compare la scritta *DEUS ABSCONDITUS*, in riferimento all'Eucarestia "nascosta" al suo interno, entro vasi sacri. Sul tamburo della cupola volteggiano angeli in legno dorato a bassorilievo mentre sulla cornice della trabeazione sono collocate nove statuine muliebri in legno dorato scolpite a tutto tondo (fig. 10). La maggior parte di esse ha perduto gli elementi iconografici che avrebbero potuto meglio identificarle, ma si tratterebbe di sante o Virtù. Soltanto una figura mostra di reggere un fascio littorio e dunque potrebbe rappresentare la Giustizia, alla quale a volte viene sostituita la spada col fascio (N. Cecchini, *Dizionario sinottico...*, 1976, p. 203). L'intaglio si presenta molto accurato nei particolari, come dimostrano le acconciature ben definite, i volti e le espressioni, i panneggi ampi e articolati, le pose cadenzate. Sembrano quasi delle divinità romane che dall'alto del tempio guardano verso il mondo degli uomini. Hanno infatti un sapore

classico derivante dalla pittura di fine Settecento vicina ai modi di Giuseppe Velasco.

Completano l'altare sei candelieri e quattro vasi portafiori, dall'inconfondibile gusto neoclassico, che sono certamente coevi all'altare. I candelieri, dai peducci zoomorfi, si caratterizzano per le decorazioni della base con testine angeliche terminanti in tralci fitomorfi a voluta, collegate da ghirlande, e da una serie di baccelli oblunghi. Il fusto presenta un grosso nodo formato da un vaso con foglie stilizzate allungate e ghirlande aggettanti, e termina con una scanalatura. I vasi, dai piedini zoomorfi, hanno nella parte inferiore una serie di scanalature alternate a baccelli su una superficie liscia mentre più articolata è la forma del coperchio, poggiante su blocchi sporgenti da cui pendevano le ghirlande. La copertura superiore presenta motivi fitomorfi di varia forma. Sono le stesse decorazioni presenti nelle opere di oreficeria e argenteria sacra del XVIII e del XIX secolo come si può vedere nella pisside d'argento della Cattedrale di Palermo del 1807 (M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 418) e nella pisside della chiesa Madre di Mezzojuso (M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 414).

L'altare, definito «un lavoro squisito» (cfr. P. A. Gioia, *La chiesa ed il convento...*, 1920, p. 15), è stato accostato alla maniera di Giuseppe Venanzio Marvuglia, che nel 1782 eseguì il restauro del soffitto ligneo (cfr. G. B. Comandè, *La chiesa di Santa Maria degli Angeli...*, 1942, pp. 39, 81 doc. XXII; P. Lipani, *La Gancia...*, 1990, p. 15). La sua esecuzione potrebbe essere localizzata verso la fine del XVIII secolo o agli inizi del secolo seguente.

Nell'insieme, l'altare, grazie alla qualità dei marmi policromi, alla raffinatezza degli intagli lignei, alle citazioni antiquarie e classiche dell'urna sotto la mensa, alla maestosità del tabernacolo, una vera e propria chiesa a pianta centrale in miniatura, quasi un modello, rappresenta una mirabile sintesi di architettura, di scultura marmorea e di arti decorative.

Bibliografia: P. A. Gioia, *La chiesa ed il convento...*, 1920; P. Lipani, *La Gancia...*, 1990; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, Palermo 2004, p. 172.



Fig. 1



Fig. 2

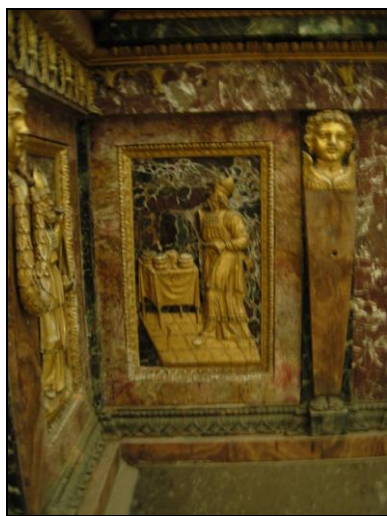


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



**ALTARE DI S. PIETRO E S. AGATA**  
**PALERMO, CATTEDRALE**



## 19 ALTARE DI S. PIETRO E S. AGATA

Marmi policromi (agata e lapislazzuli) e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori, 1828

Palermo, cattedrale di Maria SS. Asunta

Provenienza: Palermo, chiesa del monastero delle Stimate di S. Francesco

L'altare si trova nella cappella dedicata a S. Pietro e a S. Agata, nella navata sinistra. Presenta sotto la mensa, al posto del tradizionale paliotto, un'urna o sarcofago in marmi rossi (fig. 1), che allude alle sante reliquie che venivano utilizzate durante il rito di dedicazione degli altari (G. Ferraro, *Cristo è l'altare...*, 2005). La mensa è retta da due blocchi in marmo dalle tonalità verdi su cui sono applicati due incensieri in legno intagliato e dorato, dalla base triangolare e sorretti da tre piedi con testine angeliche in alto. Dai fori dei contenitori fuoriesce il fumo dell'incenso, chiara allusione alla preghiera che sale verso Dio (Salmo 140,2).

Non si tratta dei consueti turiboli, ma di un adattamento liturgico (visto l'inserimento di testine angeliche) dei bracieri tipici della cultura classica, raffigurati nelle scene di sacrifici alle divinità, e riutilizzati nel periodo neoclassico. In particolare, l'incensiere ci riporta al culto di Proserpina e all'immortalità dell'anima e per questo è largamente diffuso nella decorazione dei monumenti funerari. Bracieri simili si ritrovano sotto la mensa dell'altare maggiore della chiesa del monastero di S. Spirito di Agrigento, realizzato nel 1831 dal marmoraro Vincenzo Mosca (cfr. scheda n. 21, *infra*). Ancora tripodi e vasi con chiusura traforata simili a questi si ritrovano in argenti di uso profano come il centrotavola dell'inizio del XIX secolo, di manifattura fiorentina (bottega Scheggi) (cfr. *Argenti fiorentini...*, 1993, vol. I, p. 298).

Nei corni dell'altare sono i simboli degli Evangelisti, sempre scolpiti in legno dorato a bassorilievo, su fondo rosso: a destra l'angelo con un libro e una coppa (S. Matteo) e, accanto, il bue poggianti con le zampe anteriori su un libro (S. Luca) (fig. 2), a sinistra l'aquila (mancante di un'ala) che tiene in mezzo al becco un contenitore (S. Giovanni) e sotto di essa il leone alato poggianti con le zampe anteriori sul libro (S. Marco) (fig. 3).

Molto ricca ed elegante si presenta la parte superiore dell'altare, con la predella rivestita interamente di lapislazzuli, su cui sono inserite due scene bibliche sempre in legno intagliato e dorato, che occupano in senso verticale tutto lo spazio. La scena a sinistra rappresenta *il serpente di bronzo* (fig. 4), tratta dal Libro dei Numeri (21, 1-8). Durante il viaggio degli Israeliti verso il mar rosso, il popolo si lamentò con Dio e con Mosè per la mancanza di pane e di acqua. Ciò

provocò l'ira del Signore che inviò serpenti velenosi i quali mordevano la gente provocandone la morte istantanea. Subito il popolo supplicò Mosè di intercedere presso Dio il quale rispose: «Fatti un serpente e mettilo sopra un'asta; chiunque, dopo essere stato morso, lo guarderà resterà in vita» (Numeri 21, 8). Allora Mosè fece un serpente di rame e lo mise sopra un asta, conficcandola nel terreno così che tutti potessero vederlo. Gli israeliti che si avvicinavano al serpente di rame, dopo essere stati morsi, venivano guariti al solo sguardo rivolto allo stesso serpente innalzato sull'asta. Infatti, guardando il serpente gli ebrei indirizzavano il loro cuore a Dio e ottenevano la salvezza. Il serpente simboleggia la figura del Redentore Crocifisso: «Come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'Uomo» (Gv. 3, 14).

Su uno sfondo roccioso si muovono tredici figure divise in cinque gruppi: ai lati estremi sei figure (tre a destra e tre a sinistra) sono prostrate in adorazione, altri quattro personaggi volgono lo sguardo al serpente, il gruppo centrale è formato da Mosè, avvolto da un ampio mantello che indica con la mano il serpente e da un uomo ignudo gettato a terra, forse morente e con il braccio alzato in segno di disperazione, sostenuto da un altro personaggio.

La scena a destra raffigura *la raccolta della manna* (fig. 5), ispirata al Libro dell'Esodo (16, 1-16). Sono raffigurati quattordici personaggi che in modi diversi raccolgono la manna ovvero il cibo piovuto dal cielo e donato da Dio al popolo di Israele mentre si trovava nel deserto di Sin, dopo l'uscita dall'Egitto verso la terra promessa: «...ed ecco sulla superficie del deserto c'era una cosa minuta e granuolosa, minuta come è la brina sulla terra. [...] Mosè disse loro: E' il pane che il Signore vi ha dato in cibo» (Esodo, 16, 14-15). Alcune donne hanno le anfore, altri personaggi raccolgono la manna direttamente sui mantelli, altri provvedono a sfamare chi ne ha bisogno come un bambino o un anziano. Al centro sta Mosè con il braccio alzato ad indicare la miracolosa pioggia e il fratello Aronne. La manna simboleggia l'Eucaristia: «I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti; questo è il pane che discende dal cielo, perché chi ne mangia non muoia. Io sono il pane vivo disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo» (Gv. 6, 48-51).

La fattura di questi due bassorilievi è molto pregevole, nella composizione generale, nei movimenti e nei gesti concitati delle figure, ampiamente panneggiate e solide, nel segno miniaturistico dei volti e delle espressioni, prova della perizia tecnica di un esperto intagliatore che ha certamente seguito fedelmente un disegno approntato da un ignoto architetto. Il Perricone così scrive a tal proposito: «Tutti questi fregi sono d'un disegno correttissimo e di una



esecuzione insuperabile: sino ai più minuti particolari sono piene di naturalezza e di espressione» (E. Perricone, *La Cappella di S. Pietro...*, 1916, p. 42).

Al centro si trova una grande composizione ovale in sostituzione del tabernacolo, raffigurante l'*Agnus Dei*, l'agnello mistico adagiato sul libro dei sette sigilli da cui si dipartono raggi (fig. 6). L'immagine dell'agnello è tratta dall'Apocalisse di S. Giovanni: «E vidi... un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli» (Ap. 5, 1). «L'Agnello giunse e prese il libro [...] E quando l'ebbe preso [...] si prostrarono davanti all'Agnello» (Ap. 5, 7-8). L'agnello raffigura Cristo unica salvezza del genere umano, il solo che può stare sul libro della volontà divina e delle profezie. La cornice esterna è decorata da spighe di grano che simboleggiano il pane ovvero il corpo di Cristo e da grappoli d'uva, il sangue di Cristo. Il tabernacolo è stato eliminato nel 1890 durante i lavori di montaggio e di adattamento a cura dell'ingegnere Francesco Valenti (E. Perricone, *La Cappella di S. Pietro...*, 1916, p. 41). G. Palermo scrive che «l'altar maggiore era con custodia di pietre dure pregevolissime» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, pp. 579-580). Oltre alla rimozione del tabernacolo e della cupola sovrastante, furono accorciati i corni e fu ridotta la mensa.

L'altare proviene dalla chiesa del monastero delle Stimate di Palermo, demolita nel 1890, e fu donato alla Cattedrale dal Sindaco dell'epoca, prof. Emanuele Paternò (cfr. *La Cattedrale...*, a cura di A. Zanca, Palermo 1989, p. 321). Per volontà di mons. Pietro Boccone, marammiere della Cattedrale, fu collocato in questa cappella, dopo aver eseguito il giusto adattamento (E. Perricone, *La Cappella di S. Pietro...*, 1916, p. 41). Secondo G. Palermo, l'altare potrebbe essere stato eseguito su disegno del pittore Giovanni Patricolo (1789-1861) (cfr. P. T., *Patricolo Giovanni*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 401-402), poiché nel 1828 questi venne designato dalle monache del monastero quale responsabile di tutti i lavori artistici della chiesa, per la quale dipinse tre tele e due affreschi (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 580; E. Perricone, *La Cappella di S. Pietro...*, 1916, p.40).

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 580; E. Perricone, *La Cappella di S. Pietro...*, 1916, p. 40; L. Bica, *Cappelle ed altari...*, 1983, pp. 37-38; *La Cattedrale di Palermo...*, 1989, p. 321; R. Santoro, *La Cattedrale...*, 2000, p. 102; A. Chirco, *Palermo...*, 2005, p. 44.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



**ALTARE MAGGIORE**  
**PALERMO, CHIESA DI SAN FRANCESCO DI PAOLA**



## 20 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi, legno intagliato e dorato

Giuseppe e Michele Messina (marmorari), Salvatore Bagnasco (scultore), Giosuè Alessi (intagliatore), Ignazio Bondi (indoratore), 1828-1830

Palermo, chiesa di S. Francesco di Paola

L'altare, in marmi policromi e decorazioni in legno dorato, ha forme monumentali e uno stile tipicamente neoclassico. Nella parte inferiore, il paliotto accoglie, entro uno spazio poco profondo, un'urna in marmi policromi dalla forma trapezoidale, priva di decori (fig. 1). Ai lati, entro incavi rettangolari verticali, stanno due candelieri gemelli in legno dorato. La base circolare è sorretta da tre zampe equine, il fusto è caratterizzato da una serie di nodi decorati da larghe foglie disposte ora verso il basso, a ombrello, ora verso l'alto, a fontana, per concludersi con una coppa decorata da baccelli, da cui fuoriescono fiamme. Nei corni, sia a destra che a sinistra, entro nicchie, sono collocati due vasi in marmo con coperchio. Hanno una base circolare, poggiante su blocchi a forma di parallelepipedo, da cui si sviluppa il fusto completamente liscio, decorato solo nella parte inferiore da foglie lanceolate. Segue una cornice con elementi fitomorfi speculari e il coperchio liscio terminante con una fiamma.

La parte superiore dell'altare presenta, al centro, un monumentale tabernacolo a forma di tempietto dalla base quadrata e con alto basamento (fig. 2). Otto colonne in porfido, dai capitelli composti in legno dorato, sorreggono una massiccia trabeazione con dentellatura e un frontone con un timpano triangolare. Lo sportello del tabernacolo è preceduto da tre gradini. La parte superiore del tabernacolo presenta un tamburo su cui si innalza la cupola emisferica. Qui sono collocate quattro statue in legno dorato (ma dovevano essere sei, cfr. A. Bellantonio, *La provincia napoletana...*, 1964, p. 221), personificazioni delle Virtù: Fede, Speranza, Carità, Religione, Penitenza, Vigilanza (fig. 3). Di queste soltanto due recano i simboli iconografici: la Carità, che tiene in mano lingue di fuoco (la fiamma che arde nella mano sta ad indicare che l'amore è offerto come un dono) e la Religione, che regge nella mano un piccolo edificio chiesastico (C. Ripa, *Iconologia*, 2005, *ad voces*). Le statue sono opera dello scultore palermitano Salvatore Bagnasco (1804-1842), (A. Callari, *Bagnasco Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 16; P. Palazzotto, *Andrea Onufrio...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 352), che le intagliò nel 1828, per la cifra di tre onze (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, cc. 35, 37; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Questo artista fa parte della famiglia Bagnasco, scultori in legno, attiva dalla fine del

XVIII secolo agli inizi del XX secolo, il cui capostipite fu Giovanni, ma l'esponente più noto fu il figlio Girolamo (1759-1832) (cfr. A. Cuccia, *scheda I,5* in *Gloria Patri...*, 2001, p. 57; *Idem*, *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia...*, 2006, pp. 138-139). Salvatore era figlio di Rosario (1774 ca-post 1837).

La predella presenta, entro cornici lignee dorate rettangolari, due scene a bassorilievo in legno dorato purtroppo mutile: a sinistra del tabernacolo *il trasporto dell'uva di Canaan* (fig. 4), a destra *il sacrificio di Melchisedec o di Achimelec* (fig. 5). La prima scena, tratta dal Libro dei Numeri 13, dove viene narrato l'episodio dell'esplorazione della Terra promessa, rappresenta due uomini che portano a spalla una lunga trave su cui è poggiato un enorme grappolo di uva. Dopo molte traversie gli Israeliti dal Sinai giunsero all'oasi di Kades ove sostarono a lungo. Il Signore disse a Mosé: «Manda uomini a esplorare il paese di Canaan che sto per dare agli Israeliti». (13, 1-2). Gli esploratori, giunti sino alla valle di Escol, «tagliarono un tralcio con un grappolo d'uva, che portarono in due con una stanga [...]. Quel luogo fu chiamato valle di Escol a causa del grappolo d'uva che gli Israeliti vi tagliarono» (13, 23-24). La seconda scena presenta un sacerdote, forse Melchisedec (Genesi 14,18-20) o Achimelec (1Sam 21,1-7), davanti ad un altare su cui è poggiato un piatto con dei pani che sembrano essere offerti dallo stesso sacerdote a un personaggio qui mancante e che doveva trovarsi di fronte, Abramo o Davide. Rimane una struttura architettonica con due colonne e un architrave che rappresenta il Tempio di Gerusalemme. Quindi i due bassorilievi tendono ad esaltare il sacrificio eucaristico di Cristo, nei segni del vino (l'uva di Canaan) e del pane (offerto dal sommo sacerdote).

L'altare reca sulla parte laterale inferiore a sinistra la firma: MICHELE MESSINA FECE (fig. 6). La famiglia Messina è documentata, tra il XVIII e il XIX secolo, e annovera tra gli esponenti ad oggi documentati Giuseppe, che dopo il 1798 realizza l'altare maggiore dell'oratorio del SS. Rosario in S. Cita (cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida...*, 2004, p. 240), Salvatore e Nunzio, attivi nella chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo agli inizi del 1800 (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 253 nota 1239). In realtà, le fonti archivistiche ci informano che l'altare fu eseguito, tra il 1828 e il 1829, in larga parte da Giuseppe, padre di Michele, mentre questi viene citato poche volte per aver prelevato o acquistato marmi tra il dicembre 1828 e il gennaio 1829: «tarì 18 a D. Michele Messina per essere andato a fatigare per la pietra della predella a Passo di Oregone (Passo di Rigano a Palermo ?)» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c.

44; Appendice documentaria, doc. 2, *infra*) e ancora «onze uno e tarì 24 a D. Michele Messina scarpellino sono per sue fatiche per essere andato alla favarotta due volte per l'acquisto della Pietra della favarotta» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 49; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Infine nell'aprile del 1830 risulta un pagamento di 4 onze a Giuseppe e a Michele «in prezzo delle loro fatiche per la formazione dell'attico sotto il cubulo del tabernacolo dell'altare maggiore» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 63; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Si può solo ipotizzare che, a seguito della morte del padre, il figlio abbia firmato l'altare in qualità di erede e capo della bottega.

La storia di questo altare inizia nel gennaio del 1828, quando vengono pagate quattro onze all'adornista Salvatore Ajello «per mastria per aver pittato il modello dell'altare che deve costruirsi nella nostra Chiesa» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 29; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*) e due onze e dieci tarì a Giuseppe Messina «in conto della mastria del altaro come per mandato» (*ibidem*). Il Messina si occupò dell'acquisto dei marmi e della relativa "secatura". In particolare, è interessante l'acquisto da parte del Messina di «un pezzo di Burlè per fatigare i cavallucci dei Palliotti» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 34; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*) presso il marmoraro palermitano Mosca, esponente di un'altra famiglia di marmorari specializzata nella realizzazione di altari e pavimenti nelle chiese di Palermo, tra '700 e '800 (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 149-150), e di «marmo persichino per i moriglioni del tabernacolo» (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 37; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*) per la cifra di un'onza e 18 tarì, presso Giuseppe Durante, un altro esponente di una importante famiglia palermitana di marmorari. Questo dovrebbe essere l'artefice dell'altare maggiore della chiesa di S. Giorgio in Kemonia del 1837 (scheda n. 22, *infra*). Alcune pietre dure (listilli di granito rosso e pietra calcarea per l'urna) furono acquistate per la cifra di cinque onze presso Nicolò Todaro (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, cc. 32, 33, 34, 36, 37; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*), uno degli autori dell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini (scheda n. 1, *infra*), esponente di una operosa famiglia di petristi (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, p. 162). Altri artigiani documentati furono Lorenzo Somma che, tra il 19 e il 31 maggio 1828, si occupò



di “allustrare” i marmi per la cifra di due onze e 12 tarì (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, cc. 34,35, 38, 39; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*) e mastro Giuseppe Pellicano pirriatore «per dividere la pietra venuta da Portella di Mare per formare i scaloni dell’altare maggiore» (novembre 1828), il cui compenso fu di 28 tarì (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 42; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Dalla lettura dei documenti è possibile rintracciare, con certa approssimazione, anche i luoghi di provenienza dei marmi come Passo di Rigano a Palermo, la Favarotta, forse vicino Terrasini o Modica, e Portella di Mare nei pressi di Misilmeri, in provincia di Palermo.

L’intagliatore Giosuè Alessi realizzò negli ultimi mesi del 1829, per la cifra di 25 onze e tre tarì, venti candelieri del gradino bastardo, otto capitelli per le colonne del tabernacolo, «una palma, corona e piomazzo dell’urna» e due candelabri, identificabili con quelli posti nelle nicchie ai lati dell’urna sotto la mensa (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, cc. 44, 59; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Potrebbero essere suoi i sei candelabri in legno dorato dallo stile neoclassico ancora oggi collocati sull’altare e gli altri decori lignei, come le due scene dell’Antico Testamento nella predella. La doratura dell’altare, dei candelieri e altro ancora non specificato nei documenti venne eseguita da Ignazio Bondì per la cifra di venti onze (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, cc. 49-50; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Infine, l’argentiere Giacomo D’Angelo realizzò la cerniera del tabernacolo per la cifra di 11 onze (ASP, Corporazioni Religiose soppresse, Convento di S. Francesco di Paola e di S. Oliva, vol. 645, c. 49; Appendice documentaria, doc. n. 2, *infra*). Questo maestro è lo stesso che restaurò, nel 1846, la statua d’argento dell’Immacolata della Basilica di S. Francesco d’Assisi di Palermo, realizzando contestualmente il globo con i segni dello zodiaco ai piedi della Vergine e i quattro vasi d’argento del fercolo (cfr. F. Rotolo, *La Basilica...*, 1952, pp. 136-138; M. C. Di Natale, *scheda V,5* in *Le Confraternite...*, 1993, p. 232).

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 711; G. M. Roberti, *Santa Oliva...*, 1905, p. ; A. Bellantonio, *La provincia napoletana...*, 1964, p. 221; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d’arte...*, 2004, p. 153; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, pp. 220-221.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

**ALTARE MAGGIORE**  
**AGRIGENTO, CHIESA DEL MONASTERO DI SANTO SPIRITO**





## 21 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi, legno intagliato e dorato

Vincenzo Mosca, ignoto intagliatore, 1831

Agrigento, chiesa del monastero di S. Spirito

L'altare, sollevato su cinque gradini, si caratterizza per la presenza di un bel tabernacolo circolare, isolato e staccato dalla predella, circondato da sei colonnine in marmo verde dai capitelli in legno dorato. La cupola ellittica culmina con una lanterna decorata da ghirlande dorate, su cui è disposto il monte Calvario che fa da base al Crocifisso. Lo sportello, ormai privo dell'originaria decorazione, è preceduto da tre scalini in marmo bianco, che alludono alla Trinità. Al di sopra vi è uno spazio rettangolare in marmo bianco dove sono incise le seguenti parole: *DEVVS ABSCONDITUS*, in riferimento all'Eucarestia, al Dio nascosto all'interno del tabernacolo, entro la sacra pisside.

La predella mostra due scene a rilievo in legno dorato, tratte dal Vangelo secondo Luca (24, 13-35), entro specchiature rettangolari, delimitate da cornici lignee dorate a palmette stilizzate.

A sinistra del tabernacolo, i *Discepoli sulla via di Emmaus* e a destra la *Cena in Emmaus*. E' l'unico caso, nell'iconografia degli altari finora analizzati, in cui viene rappresentato in due parti il medesimo racconto evangelico. Nel primo episodio compare al centro il Signore Gesù affiancato da due uomini, i discepoli, sulla via che portava ad un villaggio, Emmaus, distante circa sette miglia da Gerusalemme: «Mentre scorrevano e discutevano insieme, Gesù in persona si accostò e camminava con loro» (Lc, 24, 15). I tre personaggi sono intenti a dialogare su tutto quello che era accaduto a Gerusalemme nei giorni precedenti (la passione e morte del Nazareno e la scoperta del sepolcro vuoto), e in particolare i due discepoli ascoltavano le parole di quest'uomo a loro sconosciuto, il quale «cominciando da Mosè e da tutti i profeti spiegò loro in tutte le Scritture ciò che si riferiva a lui» (Lc, 24, 27). L'episodio a destra del tabernacolo è la continuazione del racconto evangelico, dal momento in cui i due discepoli invitano Gesù a fermarsi in una locanda per la cena: «Resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino» (Lc, 24, 29). Attorno alla tavola stanno i due discepoli, seduti alle estremità, e il Signore Gesù al centro, nell'atto di benedire e spezzare il pane, gesti che aprirono loro gli occhi e che permisero, dunque, di riconoscere il Signore risorto. Il gesto di spezzare il pane fu, nell'antico linguaggio cristiano, espressione caratteristica per indicare l'Eucaristia (cfr. Atti degli Apostoli, 2, 42; 20, 7).

Sotto la mensa è collocato, dietro un vetro, un gruppo scultoreo raffigurante la Pentecoste, narrata solo dagli Atti degli Apostoli (2, 1-13). Gli Undici, insieme con Maria, la madre di Gesù, si trovavano riuniti nel cenacolo a Gerusalemme quando «venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo, e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue come di fuoco che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo [...]» (At, 2, 2-4). I vari personaggi sono raffigurati in pose diversificate ma tutti accomunati dallo stupore nel vedere le lingue di fuoco che appaiono sulle loro teste e, più in alto, la colomba, simbolo dello Spirito Santo, entro una raggiera. La scelta iconografica di questo gruppo scultoreo è collegata chiaramente alla decorazione a stucco del cappellone, di Giacomo Serpotta, dove è raffigurato il Trionfo dello Spirito Santo tra i santi Bernardo e Benedetto (M. La Monica, *Le opere scultoree...*, in M. La Monica, *La Chiesa di Santo Spirito...*, 2009, pp. 51-52).

Ai lati del paliotto-urna sono collocati due bracieri con tre piedi, intagliati a rilievo, da cui fuoriescono fiamme, che alludono alla discesa del Paraclito. Nei corni sono inseriti i simboli degli evangelisti, sempre in legno dorato a rilievo: a sinistra l'angelo e il leone (S. Matteo e S. Marco), a destra l'aquila e il bue (S. Giovanni e S. Luca). Dunque, l'altare è una celebrazione dello Spirito Santo e dell'eucaristia, anche in riferimento alle parole pronunciate dal sacerdote durante la preghiera eucaristica e in particolare durante l'epiclesi. Qui la Chiesa, rappresentata dal ministro e dal popolo, «implora con speciali invocazioni la potenza dello Spirito Santo, perché i doni offerti dagli uomini siano consacrati, cioè diventino il Corpo e il Sangue di Cristo» (Ordinamento generale del Messale Romano, cap. II, n. 79).

L'altare, in stile neoclassico, è stato commissionato dalle monache del monastero di S. Spirito e realizzato nel 1831 dal marmoraro palermitano Vincenzo Mosca (M. La Monica, *Le opere scultoree...*, in M. La Monica, *La Chiesa di Santo Spirito...*, 2009, p. 98), esponente di una nota famiglia di marmorari operante a Palermo tra il XVIII e il XIX secolo (M. C. Ruggieri Tricoli, *Costruire Gerusalemme...*, 2001, pp. 149-150, note 1156, 1166).

Bibliografia: M. La Monica, *Le opere scultoree...*, in M. La Monica, *La Chiesa di Santo Spirito...*, 2009, p. 98.

**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI S. GIORGIO IN KEMONIA**





## 22 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato  
Giuseppe Durante, ignoto intagliatore, 1837  
Palermo, chiesa di S. Giorgio in Kemonia

L'altare, dalle linee severe e semplici, è un tipico esempio di accademismo neoclassico dove non c'è più posto per le ridondanze barocche e per gli effetti scenografici. La parte superiore si caratterizza per il grande tabernacolo a forma di tempietto cilindrico con sei colonne in brulè di Francia (fig. 1) che sorreggono la cupola, realizzata mediante fasce di diversi marmi, breccia di Seravezza, sbrizza di Francia, oficalce verde di Liguria e giallo di Castronovo (cfr. ASP, Spasimo, vol. 38, cc. 105-113: *Relazione preventiva...*; G. Montana, *I materiali lapidei...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia...*, 2009 p. 211; Appendice documentaria, doc. n. 1, infra). Sopra lo sportello del tabernacolo, in diaspro dal fondo rosso, è la scritta *DEUS ABSCONDITUS* (Dio nascosto) in riferimento all'Eucaristia. La predella presenta quattro bassorilievi in legno dorato raffiguranti scene bibliche (cfr. C. Scordato, *San Giorgio in Kemonia...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia...*, 2009, p. 135). A sinistra del tabernacolo si vedono: il *Battesimo di Cristo* e un *sacrificio dell'Antico Testamento* (fig. 2). Nel primo bassorilievo, tratto dai Vangeli di Matteo 3, 13-17, Marco 1, 9-11 e Luca 3, 21-22, Cristo è raffigurato seminginocchiato e con le braccia incrociate al petto nell'atto di ricevere il battesimo da Giovanni Battista che è in piedi e con un braccio steso verso l'alto, dalla cui mano fuoriescono raggi. Ma, dato che il battesimo avvenne con l'acqua del Giordano, i raggi potrebbero fare riferimento alla colomba che comparve nel cielo e che rappresentava lo Spirito di Dio. Dunque, è probabile che il bassorilievo sia frutto di una ricomposizione errata, ipotesi avvalorata dalla differente resa di questi personaggi (si veda la rigidità del Battista) rispetto agli altri raffigurati nei rimanenti bassorilievi, che presentano una maggiore qualità esecutiva ed espressiva. Il secondo bassorilievo raffigura un sacrificio dell'Antico Testamento: tre sacerdoti del Tempio (forse Aronne e i suoi figli) sono raccolti intorno ad un altare in pietra su cui arde un fuoco; uno è inginocchiato e con le mani giunte, un altro ha le braccia incrociate al petto e si prostra, l'ultimo, che appare il personaggio principale, alza il braccio verso il cielo. Potrebbe trattarsi di uno dei tanti riti descritti nel Libro del Levitico (capp. 2, 3, 4): rito per le oblazioni, per i sacrifici di comunione o per i sacrifici espiatori o ancora il rito per la consacrazione dei sacerdoti (cap. 6, 12-16).

A destra del tabernacolo *Mosè con le Tavole della Legge* (e la *Raccolta della manna*) e il *Sacrificio di Isacco* (fig. 3). Il primo sembra la fusione di due eventi, da una parte Mosè che innalza le tavole della Legge ricevute da Dio sul monte Sinai (“Il Signore disse a Mosè: «Sali verso di me sul monte e rimani lassù: io ti darò le tavole di pietra, la legge e i comandamenti che io ho scritto per istruirti» (Esodo, 24, 12), dall'altra la raccolta della manna, come suggeriscono due personaggi, l'uomo inginocchiato con un'anfora e un giovinetto che alza la sua veste a formare una conca, che sembrano alludere alla manna caduta dal cielo per intercessione di Mosè (Esodo, 16).

L'ultimo bassorilievo, tratto da Genesi 22, 1-13, presenta Abramo nell'atto di uccidere col coltello il figlio Isacco, adagiato sull'altare del sacrificio. E' assente l'angelo che dal cielo blocca la mano di Abramo, ma potrebbe essere andata perduta. Compare invece l'ariete che sarà poi sacrificato e un vaso da cui fuoriescono fiamme.

Ad una più attenta analisi dei quattro bassorilievi si può notare che i personaggi principali (Giovanni Battista, Aronne, Mosè e Abramo) hanno in comune il gesto del braccio alzato verso l'alto ad indicare la divinità. Ma in realtà i tre protagonisti dell'Antico Testamento rivolgono il braccio nella stessa direzione ovvero verso il Cristo del primo bassorilievo dove è raffigurato il battesimo: quindi l'Antico Testamento si volge verso il Nuovo, uniformandosi al gesto di Giovanni Battista e riconoscendo Gesù come il Figlio di Dio in riferimento alle parole evangeliche «Ed ecco una voce dal cielo che disse: «Questi è il Figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto». La voce del Padre echeggia, infatti, i testi messianici di Isaia (42,1) e Salmi (2,7), dove si parla di un servo, di una figura misteriosa che ha caratteristiche regali, profetiche e sacerdotali ed è vittima innocente per i peccati del mondo (cfr. *La Sacra Bibbia*, CEI, 1974, p. 744).

Tutti le specchiature, sia quelle rettangolari verticali, dove mancano elementi decorativi, forse spighe e grappoli d'uva, che quelle quadrate, con le scene bibliche, sono costituiti da lastre di oficalce verde che fanno risaltare gli elementi lignei dorati.

La parte inferiore dell'altare presenta la mensa sorretta da quattro colonne in marmo bianco di Carrara, scanalate e dorate. Al centro si trova un'arca in oficalce verde lignea dai peducci leonini, con ai lati due piccole urne in marmo rosso di Taormina (fig. 4). Alle due estremità, entro specchiature, stanno due figure di Santi: a sinistra San Pietro, con il libro e le chiavi, e a destra San Paolo, con la spada rovesciata e il libro (fig. 5). Diversamente dalla consuetudine iconografica, non compaiono i quattro evangelisti ma i pilastri della Chiesa Cattolica.

L'altare fu commissionato il 21 maggio del 1837 dall'abate dei Padri olivetani Giuseppe Patti al marmoraro palermitano Giuseppe Durante, per un compenso di 100 onze (cfr. ASP, Spasimo, *Relazione preventiva...*, vol. 38, cc. 105-113; G. Mendola, *I monaci olivetani...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009, p. 58; S. Grasso, *Le arti figurative...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009, pp. 184-185; Appendice documentaria, doc. n. 1, *infra*). Questo marmoraro, attivo a Palermo, Mussomeli e Messina (cfr. P. Allegra, *Durante Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 109) potrebbe essere un altro esponente della famiglia Durante, attiva dal XVIII secolo. Ignoti rimangono l'intagliatore e l'indoratore che eseguirono i bassorilievi e le decorazioni. L'altare doveva essere consegnato entro sei mesi, quindi ai primi di dicembre (ASP, Spasimo, *Relazione preventiva...*, vol. 38, cc. 105-113; Appendice documentaria, doc. n. 1, *infra*).

Bibliografia: ASP, Spasimo, vol. 38, cc. 105-113: *Relazione preventiva...*; A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa di San Giorgio...*, 2009.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

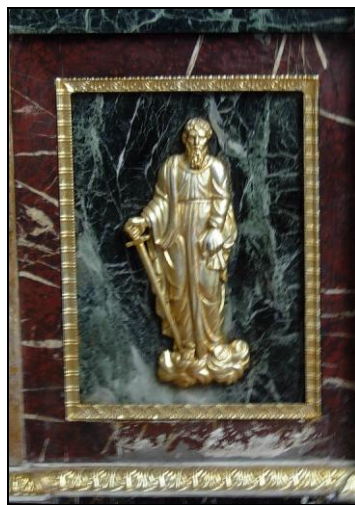


Fig. 5



**ALTARE CAPPELLA MADONNA DEL LUME**  
**BIVONA (AG), CHIESA MADRE**



## 23 ALTARE CAPPELLA MADONNA DEL LUME

Legno policromo e vetro

Vincenzo Saladino (?), 1845 (?)

Bivona (Ag), chiesa Madre (ex chiesa del Collegio dei Gesuiti)

L'altare, in legno intagliato e dipinto a imitazione del marmo, è costituito da due parti: quella inferiore presenta il paliotto, quella superiore il tabernacolo e la predella gradinata. È realizzato con elementi a specchio -da cui deriva la comune denominazione di altare degli specchi- trattenuti da cornicette lignee dorate, secondo una tecnica molto diffusa nel Settecento (M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro...*, 1992). Il paliotto ripropone una tipologia architettonica formata da paraste e archi trilobati, al cui interno dovevano essere dipinti simboli eucaristici o mariani, e da un pavimento realizzato prospetticamente. I gradini della predella presentano piccole foglie dorate, alternate a cornicette di forma ottagonale contenenti specchi. Al centro sta il tabernacolo, il cui sportello è affiancato da due colonnine che sorreggono la trabeazione.

L'altare è collocato nella seconda cappella a destra, dedicata alla Madonna del Lume, della chiesa Madre di Bivona (A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 179), dove nel 1770 era documentato un altare composto da «un tabernacolo scartocciato con cristalli dorato...sei vasetti, sei candelieri di legno indorati con scalini di legno con cristalli indorati. Un palio d'altare di legno scartocciato con cristalli indorato» (ASP, Case ex Gesuitiche, II, vol. I) e ancora nel 1807 «un altare di legno indorato con tre scalini con diversi specchi, un tabernacolo di legno dorato [...] un palio d'altare con suoi specchi» (ASP, Case ex Gesuitiche, LL, vol. 20, cc. 3-7; Appendice documentaria, doc. 8, infra). Per evidenti ragioni stilistiche questo non può identificarsi con l'altare attuale, ma si potrebbe trattare di una copia ottocentesca, o forse potrebbe essere identificato con l'altare realizzato nel 1845 da Vincenzo Saladino, scultore di Bisacchino, per la cifra di 12 onze (Archivio Parrocchiale Bivona, Registro di cassa della Matrice, n. 3, c. 225; A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 179), in sostituzione dell'altare delle Reliquie, dell'omonima cappella, intagliato nel 1727 (ASP, Case ex Gesuitiche, II, vol. 32. p. 278; A. Marrone, *Storia delle comunità...*, 1997, p. 176) e oggi perduto. Erroneamente l'altare esaminato è stato identificato con quello settecentesco e quindi quale arredo originario della chiesa gesuitica (*Bivona. Guida...*, 1996, p. 16). In effetti l'altare si rifà a una tipologia diffusa nel XVIII secolo, di cui rimangono molti esemplari in Sicilia. Il paliotto si può confrontare con quello della chiesa di S. Antonino a Palermo o con quello della chiesa di S. Giorgio a Caccamo (M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro...*, 1992, pp. 175-178),



mentre la struttura generale dell'altare con quello del SS. Sacramento della chiesa Madre di Alessandria della Rocca (Ag), anche se questo presenta una maggiore complessità architettonica e decorativa, prediligendo motivi di gusto schiettamente rococò (T. Gentile, *Agrigento...*, 1999, pp. 60-61). In conclusione, l'attuale altare, di chiara fattura ottocentesca, costituisce o una copia dell'originale settecentesco (ma di cui non esiste traccia nei documenti d'archivio) o, verosimilmente, si tratta dell'altare delle Reliquie del Saladino, qui trasferito negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, dalla prima alla seconda cappella a destra del presbiterio, in seguito alla rimozione del reliquiario.

Bibliografia: A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997

**ALTARE MAGGIORE**  
**BIVONA (AG), CHIESA DI MARIA SS. ANNUNZIATA**



## 24 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori siciliani, metà del XIX secolo

Bivona (Ag), chiesa di Maria SS. Annunziata (o del Carmine)

L'altare è realizzato con marmi policromi, di almeno cinque tipologie diverse, e decorato con bassorilievi in legno dorato. La struttura generale è affine tipologicamente a quella dell'altare maggiore della Madrice, dal quale però si discosta per la minore complessità decorativa.

Al centro campeggia il tabernacolo cilindrico e cupolato, che era circondato da colonnine marmoree, oggi perdute. Lo sportello presenta il consueto motivo dell'*Agnus Dei*, l'Agnello adagiato sul libro dei sette sigilli (per la cui lettura iconografica e iconologica cfr. infra). Al di sopra dello sportello, inciso sul marmo bianco, si legge *DEUS ABSCONDITUS*, in riferimento al nascondimento di Cristo sotto le specie eucaristiche custodite all'interno del tabernacolo.

La predella, divisa in quattro parti da lesene scanalate, presenta bassorilievi lignei dorati raffiguranti storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, legate al culto eucaristico.

Il primo bassorilievo, a sinistra, raffigura *Gesù nel Getsemani* (fig. 1), nel momento in cui l'angelo gli porge il calice, mentre gli apostoli dormono: «[...] e inginocchiatosi pregava: Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia ma la tua volontà. Poi, rialzatosi dalla preghiera, andò dai discepoli e li trovò che dormivano [...]» (Lc 22, 41-45).

Il secondo raffigura *l'Offerta dei pani sacri a Davide da parte del sacerdote Achimelech* (fig. 1), secondo il racconto del Primo Libro di Samuele: Davide recatosi a Nob dal sacerdote gli chiese alcuni pani per sfamarsi, ma nel tempio si trovavano solo i pani dell'offerta, che rappresentavano Israele al cospetto di Dio, destinati esclusivamente ai sacerdoti. Achimelech «gli diede il pane sacro, perché non c'era là altro pane che quello dell'offerta» (1 Sam 21, 7).

Il terzo bassorilievo raffigura *il Profeta Elia nel deserto* (fig. 2): «Egli si inoltrò nel deserto e andò a sedersi sotto un ginepro. Si coricò e si addormentò. Allora, ecco un angelo lo toccò e gli disse: Alzati e mangia! Egli guardò e vide una focaccia cotta su pietre roventi e un orcio d'acqua» (1 Re 19, 4-6). In quel pane la tradizione cristiana vede la prefigurazione dell'eucarestia, cibo dell'anima nel cammino incontro al Padre celeste.

Il quarto raffigura *il Sacrificio di Isacco* (fig. 2): al centro Abramo sta per scagliare il coltello contro il figlio, bendato e inginocchiato ai suoi piedi, mentre un angelo

dal cielo gli ferma la mano. Come Abramo sacrificò il suo unico figlio così il Padre celeste sacrificherà il suo unico figlio per amore degli uomini e per la loro salvezza. La scena non è pienamente fedele al fatto biblico narrato nella Genesi (22, 1-13) e alle numerose raffigurazioni artistiche, infatti mancano l'asino e i servi, mentre il giovane Isacco è seduto a terra e non sull'altare del sacrificio. Unico elemento originario è l'ariete, che Abramo offrirà in olocausto al Signore. Abramo prefigura l'eterno Padre che sacrifica il Figlio sulla croce. Con la differenza però che ad Abramo alla fine fu risparmiato di sacrificare suo figlio, mentre l'eterno Padre sacrificò veramente suo Figlio sulla croce per la nostra salvezza. Mentre la docilità di Isacco rimanda alla mitezza e all'umiltà di Gesù, l'Agnello di Dio.

Nei corni dell'altare e nel paliotto si trovano le figure dei quattro Evangelisti, a figura intera, accompagnati dai rispettivi simboli: da sinistra verso destra Matteo e l'angelo, Marco e il leone, Luca e il bue, Giovanni e l'aquila.

Al centro del paliotto della mensa è raffigurata la *Cena in Emmaus* (fig. 3): Cristo risorto si ferma a mangiare con due discepoli, cui apparve sulla via che conduceva al villaggio di Emmaus, e «quando fu a tavola prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro. Ed ecco si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero» (Lc 24, 13-35). Lo spezzare il pane, nell'antico linguaggio cristiano, indicava la celebrazione eucaristica, ciò spiega dunque la presenza di tale immagine proprio al centro del paliotto dell'altare.

L'altare maggiore della chiesa del Carmine, che doveva essere provvisto di un completo di candelieri e vasi lignei dorati (oggi perduto), come era consuetudine per gli altari del periodo, va collocato alla metà del XIX secolo quale opera di ignoti artigiani, marmorari e intagliatori, forse palermitani, che diffondono una tipologia ampiamente documentata in molte chiese del palermitano e dell'agrigentino.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



**ALTARE CAPPELLA DELLA MADONNA DELLA PACE  
NARO (AG), CHIESA MADRE**



## 25 ALTARE DELLA MADONNA DELLA PACE

Legno intagliato, dipinto e dorato

Ignoto intagliatore siciliano, seconda metà XIX secolo

Naro (Ag), chiesa Madre

L'altare, di ignota provenienza, che orna il secondo altare della navata destra, dedicato alla Madonna della Pace, è in legno dipinto e dorato, ma presenta un effetto marmorizzato verde così ben condotto da sembrare un altare di marmo, effetto tipico di molti arredi del periodo ottocentesco e neoclassico in particolare. Si caratterizza per l'assenza nella parte superiore centrale del consueto tabernacolo, che qui è andato perduto e che doveva collocarsi ancora più in alto, sulla cornice esterna. Quindi l'intera superficie della predella è decorata con cinque bassorilievi di cui quello centrale è il più grande.

Da sinistra verso destra, il primo bassorilievo raffigura San Giovanni evangelista, con il consueto simbolo iconografico dell'aquila, nell'atto di scrivere il vangelo su un libro, poggiato su un tavolo coperto da un drappo. Fa da sfondo una tenda appuntata (fig. 1). Erroneamente M. Dragotto segnala invece una Madonna col Bambino (cfr. M. Dragotto, *Il patrimonio architettonico...*, 2005, p. 42).

Segue la scena con il *Sacrificio di Isacco* (Genesi 22, 1-13) (fig. 1). Abramo, che tiene il braccio alzato con la spada in mano, viene bloccato dall'angelo mentre Isacco è inginocchiato sulla legna disposta a terra e non sull'altare. Davanti al fanciullo infatti non compare il tradizionale altare del sacrificio, ma un'anfora da cui fuoriesce fumo. Lo sfondo è caratterizzato solo da un albero.

Al centro della predella la grande scena della *Cena in Emmaus* (fig. 2), tratta dal vangelo di Luca (24, 13-32). Due discepoli di Cristo, di cui uno si chiamava Cleopa, incontrano il Cristo risorto, che si era presentato loro come un viandante sulla strada per Emmaus, un villaggio distante circa sette miglia da Gerusalemme e lo avevano invitato a cena. Nel momento in cui Gesù compie il gesto della benedizione del pane «si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero» (Lc, 24, 31).

All'interno di una stanza dal pavimento a scacchi e dal soffitto a cassettoni, disposti prospetticamente con un punto di fuga centrale, stanno i tre personaggi seduti attorno ad un tavolo, coperto da una tovaglia, su cui è poggiato un pane che viene benedetto dal Signore Gesù alla presenza dei due discepoli. Questi sono abbigliati come pellegrini, con tunica e mantello, il bastone, la borraccia e il cappello e sono raffigurati in atteggiamento di meraviglia come denunciano le braccia alzate e le mani aperte, meraviglia suscitata dal fatto che essi hanno riconosciuto il Signore dopo la benedizione del pane. Il quarto bassorilievo raffigura il *Sacrificio di Abele* o *L'uccisione di Abele* (fig. 2) (Genesi 4, 3-16). Caino,



vestito di pelli, è intento ad uccidere il fratello Abele, gettato a terra, con una mazza mentre lo trattiene per la gola, davanti ad un altare dove brucia il fuoco che doveva servire per i sacrifici, visto che «Abele offrì primogeniti del suo gregge e il loro grasso» (Genesi 4, 4) al contrario di Caino che offriva al Signore frutti del suolo.

L'ultimo bassorilievo raffigura San Giovanni Battista o più precisamente *La predicazione del Battista* (fig. 2). Il Santo è rappresentato secondo la tradizionale iconografia: vestito di pelli di animale, con il bastone terminante con la croce e nell'atto di predicare alzando il dito verso l'alto, per annunziare la venuta del Messia. Davanti a lui sta un gruppo di fedeli che assistono alla predicazione del precursore di Cristo (Matteo, 3, 1-12).

La parte inferiore dell'altare presenta un paliotto (fig. 3) assai elaborato grazie ad una bella scenografia di tipo neogotica che vuole rielaborare i paliotti d'architettura del periodo barocco (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare...*, 1992; V. Sola, *Paliotti architettonici...*, 2008). Il centro della scena è occupato, in primo piano, da tre archi a sesto acuto su colonne, decorati da drappeggi, dal sapore fortemente scenografico, mentre sullo sfondo una struttura architettonica semicircolare con archi a sesto acuto e una balaustra formanti una galleria, entro cui compaiono vasi e cippi. Alle due estremità, entro finte nicchie con archi a sesto acuto e motivi decorativi a palmetta, che sostituiscono la conchiglia barocca, stanno vasi e anfore con due anse, da cui fuoriescono fiamme, proprio come nel periodo barocco. I vasi sono ripetuti nei corni dell'altare e sono più aderenti al gusto neoclassico, ma contengono spighe di grano, allusione al pane eucaristico. Molti elementi dunque richiamano i paliotti seicenteschi qui rielaborati in chiave eclettica. L'opera è stata datata dubitativamente al XVIII secolo (cfr. M. Dragotto, *Il patrimonio architettonico...*, 2005, p. 42) ma gli elementi stilistici rimandano alla seconda metà del secolo successivo.



Fig. 1



Fig. 2

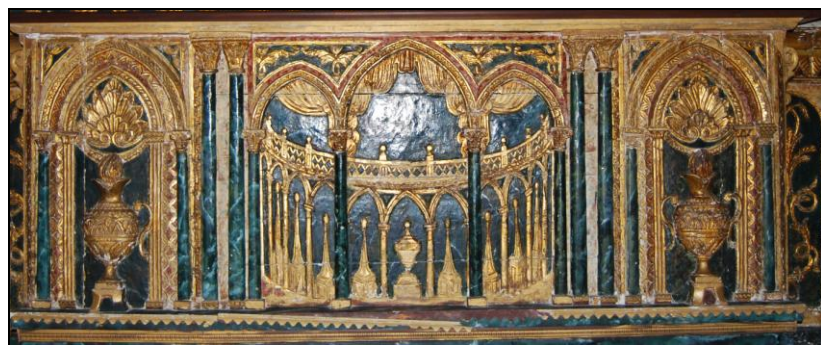
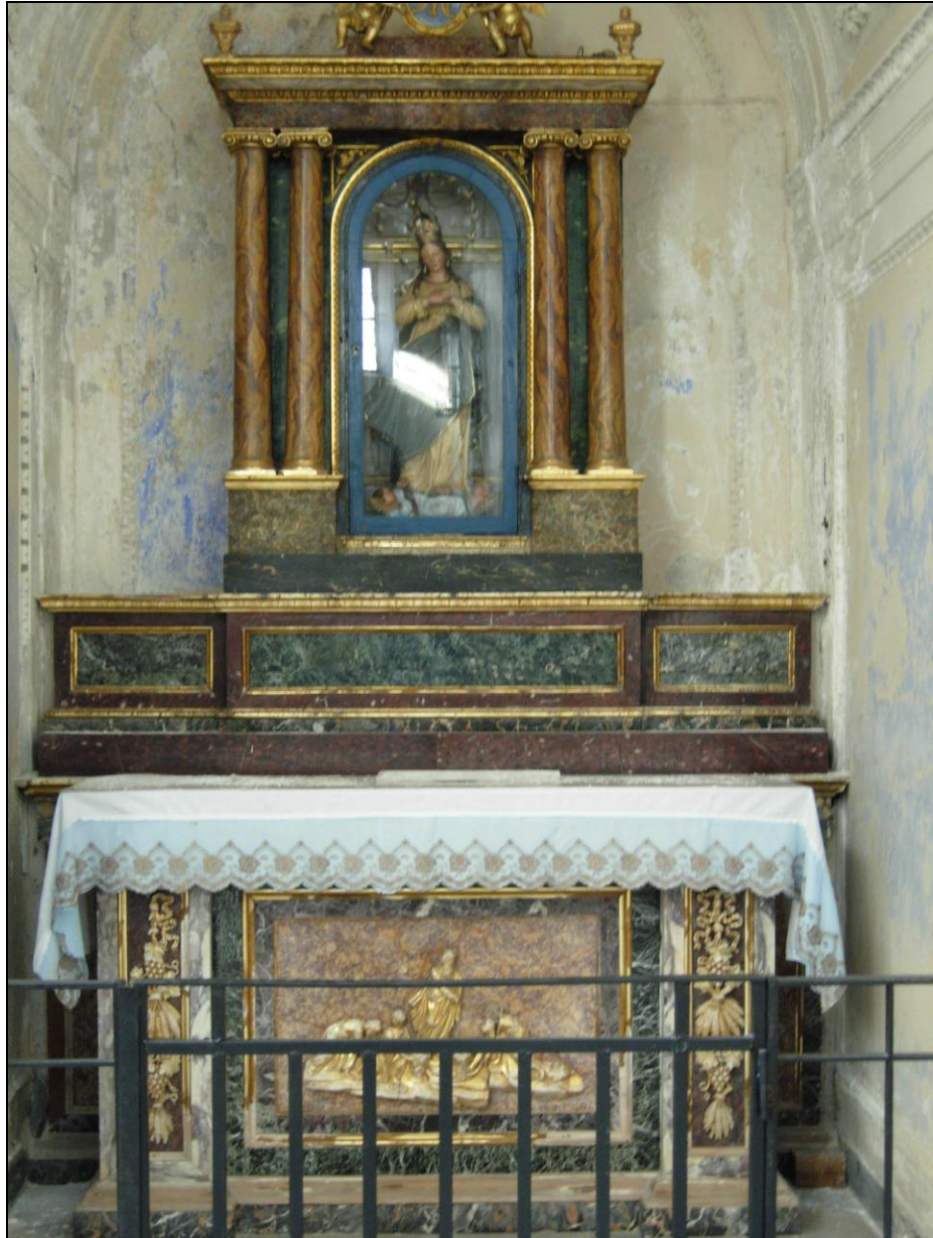


Fig. 3

**ALTARE CAPPELLA DELL'IMMACOLATA  
PALERMO, CHIESA DEL CARMINE MAGGIORE**



## 26 ALTARE CAPPELLA DELL'IMMACOLATA

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoto marmoraro e ignoto intagliatore siciliano, 1856

Palermo, chiesa del Carmine maggiore

Il piccolo altare, posto entro una piccola cappella del transetto destro, è formato da due parti: quella marmorea, nella parte inferiore e quella lignea nella parte superiore. In marmo sono state realizzate la mensa, con il paliotto istoriato, e la predella, ormai priva di decorazioni. Al centro del paliotto è inserito un bassorilievo, molto degradato, raffigurante *la raccolta della manna* (Esodo, 16). Al centro in posizione stante Mosè indica agli Israeliti di raccogliere la manna caduta dal cielo sotto forma di piccoli grani «minuta e granulosa, minuta come è la brina sulla terra» (Esodo, 16, 14). Ai suoi piedi stanno tre figure inginocchiate nell'atto di raccogliere la manna entro vasi (fig. 1). Sui pilastrini ai lati del paliotto sono inserite a mò di fardelli o panoplie, simboli eucaristici come le spighe di grano che alludono al pane e al Corpo di Cristo, e grappoli di uva, che rimandano al vino e al Sangue di Cristo.

La predella appare spoglia dei consueti elementi decorativi che dovevano impreziosire le tre specchiature, quelle laterali più strette e quella centrale più allungata. La parte superiore non presenta il tabernacolo, ma una cornice in legno dipinto a finto marmo, che vuole integrarsi con l'altare marmoreo sottostante. La struttura, che incornicia una nicchia con all'interno una statua dell'Immacolata, ha due coppie di colonne ioniche su alti basamenti, che sostengono una trabeazione dalle cornici decorate da ovoli e foglie. Sopra di essa stanno due angeli a tutto tondo che reggono uno scudo con il monogramma di Maria e ai lati estremi due piccoli vasi (fig. 2). Interessante è la cromia delle parti lignee che imita la policromia dei marmi siciliani che di solito ornano gli altari del XVIII e XIX secolo.

Ignoti sono il marmoraro e l'intagliatore che eseguirono nel 1856 (C. Nicotra, *Il Carmelo palermitano...*, p. 93) le due parti dell'altare, di chiaro gusto neoclassico.



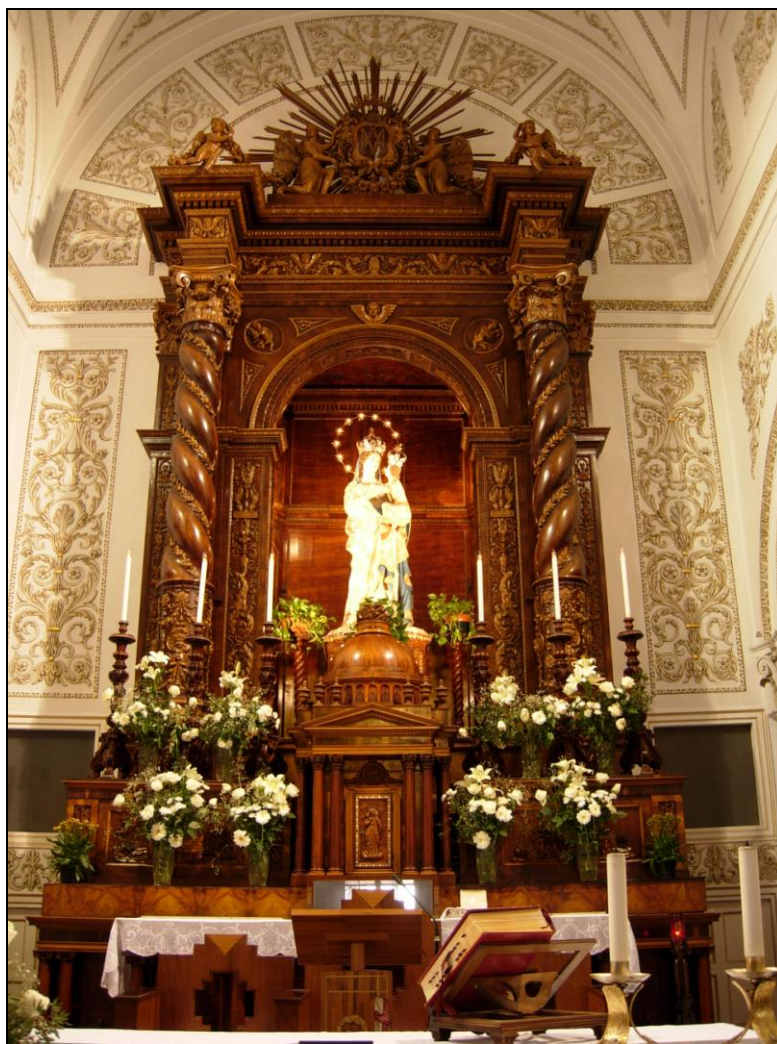


Fig. 1



Fig. 2

**ALTARE MAGGIORE E TRIBUNA  
PALERMO, CHIESA DI S. MARIA DELLA PACE**



## 27 ALTARE MAGGIORE

Legno intagliato e dipinto

Fra Riccardo Pirrone (1831-1836), Francesco Quattrocchi, Francesco Paolo Paladini, 1856

Palermo, chiesa di S. Maria della Pace (detta dei Cappuccini)

L'altare presenta un aspetto classicheggiante e improntato a caratteri di semplicità sia compositiva che decorativa, grazie ai materiali utilizzati (vari tipi di legno dalle diverse essenze), secondo la tradizione scultorea cappuccina che risale al XVII secolo. I frati, per ridurre lo sfarzo e le spese, sostituiscono al marmo il legno, in particolare noce, cipresso e bosso, creando anche effetti di bicromia, non potendo utilizzare né oro, né argento o colori vivaci. Infatti, gli articoli 104 e 105 delle Costituzioni dei Frati Minori Cappuccini raccomandano che “i frati, nelle cose appartenenti al culto divino, rinuncino ad ogni preziosità, curiosità, superfluità” (S. Calì, *Custodie...*, 1967, pp. 5, 9).

L'altare poggia su un alto basamento, la mensa è sorretta da quattordici colonne dai capitelli ionici, al centro della quale è collocato il gruppo scultoreo in legno a tutto tondo raffigurante la *Cena in Emmaus* (fig. 1), episodio evangelico narrato da Lc 24, 13-35: al centro Cristo, con il viso rivolto al cielo, nell'atto di spezzare il pane, ai lati due discepoli, vestiti da pellegrini con mantello e cappello, mostrano di riconoscere il Signore Gesù, come denunciano i gesti e le espressioni. Ai lati due spazi vuoti indicano l'assenza di due statue in legno che raffiguravano gli Evangelisti Matteo e Giovanni, mentre Marco e Luca sono ancora collocati nei corni, rispettivamente a destra e a sinistra (fig. 2). S. Marco ha un libro in mano e ai suoi piedi c'è il leone, S. Luca è accompagnato dal bue. La parte superiore dell'altare presenta il tabernacolo, dalla forma architettonica a tempio, circondato da dodici colonnine, con frontone e timpano, e otto vasotti poggiati sul cornicione (fig. 3). Il tamburo della cupola emisferica presenta una finta galleria di archi e nicchie, al cui interno stanno larghe foglie. La parte apicale reca il monte calvario dove veniva collocato il Crocifisso, qui mancante. Lo sportello del tabernacolo reca l'immagine del Buon Pastore (fig. 4), mentre in alto, al di sopra delle cornici che definiscono lo sportello, compare la colomba, simbolo dello Spirito Santo entro una ghirlanda con festoni laterali. La predella è arricchita da due scene bibliche a bassorilievo: a destra del tabernacolo il *trasporto dell'arca dell'Alleanza nella città di Davide* (fig. 5), a sinistra il *sacrificio di Isacco* (fig. 6). Il primo episodio, così come viene qui rappresentato, è narrato nel capitolo 15 del Primo libro delle Cronache: «I figli dei leviti sollevarono l'arca di Dio sulle loro spalle per mezzo di stanghe». Quattro uomini in abiti sacerdotali sostengono



l'arca caratterizzata da una cassa rettangolare, con un coperchio sovrastato da due cherubini affrontati, con le braccia incrociate al petto e le ali aperte due rivolte in alto e due in basso. I portatori sono i Leviti, i membri della tribù israelitica di Levi, a cui era affidato il compito di sorvegliare il tabernacolo e il Tempio di Gerusalemme (Urièl, Asaia, Gioele, Semaia, Eliel e Amminadàb). Il secondo episodio è tratto da Genesi 22, 1-13. Abramo è raffigurato nell'atto di uccidere con il coltello il giovane Isacco, inginocchiato davanti a lui, bendato e con le mani incrociate al petto. In alto a sinistra compare un angelo del Signore che blocca la mano di Abramo. L'angelo sembra avere come riferimento quello dei bassorilievi della cappella di S. Rosalia nella Cattedrale di Palermo, eseguiti nel 1830 da Valerio Villareale (A. Cuccia, *L'immagine scolpita...*, in *La Rosa dell'Ercia...*, 1991, p.149). L'altare costruito da Abramo sembra essere di mattoni ed è ricoperto dalla legna. Fra i cespugli compare un ariete che poi verrà sacrificato sull'altare al posto di Isacco. La fattura dei due bassorilievi è molto accurata e presenta una linea marcata e decisa, specie negli abiti, che rende le figure e gli elementi ambientali circostanti un po' rigidi.

La tematica eucaristica viene dunque sottolineata dal sacrificio di Isacco che rimanda al sacrificio di Cristo sulla croce e dal trasporto dell'arca santa (contenente le tavole dell'alleanza, la manna e la verga di Aronne, cfr. Ebrei, 9,4) che simboleggia il corpo di Cristo che sarà poi crocifisso proprio a Gerusalemme. L'arca fa anche riferimento ad un nuovo santuario, quello celeste (al posto della tenda costruita da Davide per ospitare l'arca) e alla nuova alleanza, di cui Cristo è il mediatore (Ebrei, 8).

Le quattro specchiature della predella recano spighe di grano e grappoli d'uva, a ricordare la presenza del SS. Sacramento nel tabernacolo.

Sul gradino maggiore stanno sei candelieri dal disegno elaborato, con zampe leonine, ampie volute, ghirlande, grani di rosario, baccelli e scanalature, secondo il tipico repertorio decorativo neoclassico, ma con una vaga eleganza neobarocca. L'altare fu eseguito tra il 1831 e il 1836 dal frate cappuccino Riccardo Pirrone da Palermo (F. D. Farella, *Cenni storici...*, 1982, p. 17; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995 p. 145; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 183; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 142). Secondo le notizie riportate da P. Farella, lo scultore Francesco Quattrocchi (1779-1861) realizzò, nel 1856, le statue degli Evangelisti, il gruppo della Cena in Emmaus e le due scene bibliche dell'altare maggiore (F. D. Farella, *Cenni storici...*, 1982, p. 17).

Sovrasta l'altare una monumentale macchina o tribuna lignea neobarocca (fig. 7), rifacimento di una più antica struttura forse seicentesca. Di grande effetto scenografico sono le due colonne tortili a tutto tondo, percorse da una ghirlanda

di foglie e fiori, dall'imoscapo decorato da testine angeliche alate entro volute, ghirlande, elementi fitomorfi, e dai capitelli compositi, che sostengono una massiccia trabeazione aggettante, il cui fregio presenta ancora testine angeliche alate ed elementi vegetali a girali. La cornice è decorata da ovoli e dentelli. Sul cornicione, al centro, stanno due grandi angeli seminginocchiati che mostrano di reggere uno scudo con l'emblema mariano (fig. 8), entro volute, sovrastato da una corona a fastigio aperto e circondato da una lunga ghirlanda che arriva fino alle estremità del cornicione, a destra e a sinistra, dove viene sorrettada due putti alati. Nella parte retrostante si trova una fitta raggiera a simboleggiare la gloria della Vergine Maria. Dietro le colonne si stagliano sei lesene dai capitelli compositi, la cui parte interna presenta vari motivi decorativi come elementi fitomorfi a girali, figure zoomorfe, anfore sostenute da figure femminili, da cui fuoriescono girali, che si ripetono nelle parti laterali esterne e nelle due lesene che reggono l'arco a tutto sesto. Tali decorazioni richiamano le grottesche del periodo manierista che ebbero larga diffusione anche nel periodo barocco. Nei pennacchi dell'arco a tutto sesto sono scolpiti due putti entro tondi, mentre al centro è una testina angelica alata. La struttura ha una grande cavità, che accoglie il simulacro in marmo della Madonna di Trapani (Carlo D'Aprile, 1660), semplicemente decorata da sottili cornici dorate con dentelli e ovoli mentre la volta presenta al centro una cornice ottagonale con due stelle alle estremità, ai lati due ottagoni con il sole e la luna, simboli mariani, e cornici trapezoidali decorate con elementi fitomorfi a girali.

La macchina dell'altare, commissionata il 19 marzo 1855, dal P. Provinciale Giuseppe Maragioglio da Salemi, sotto la supervisione del Sindaco Apostolico D. Giovanni Maurigi, fu progettata dall'architetto Rosario Torregrossa (1808-1881) (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *Torregrossa Rosario*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, pp. 417-418; P. Palazzotto, *Torregrossa Rosario*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 967) ed eseguita nel 1856 dall'ebanista Francesco Paolo Paladini, figlio di Giacomo, e dallo scultore Francesco Quattrocchi (cfr. P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, pp. 123-135). Il Torregrossa nel 1855 era stato nominato componente della Commissione di antichità e belle arti. Il Quattrocchi, figlio del noto scultore Filippo (R. Sinagra, *Quattrocchi Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 277; *Filippo Quattrocchi...*, 2004, pp. 72-76; A. Cuccia, *Quattrocchi Francesco*, in *Enciclopedia...*, 2006, p. 811), è l'autore dell'altare maggiore della chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna (1811) (cfr. scheda n. 17, *infra*). Sono certamente del Quattrocchi gli angeli reggiscudo e i due puttini sul cornicione mentre le altre decorazioni a rilievo dovrebbero essere del Paladini. Le misure dovevano essere 15 palmi di larghezza, 11 palmi di

lunghezza e 25 palmi di altezza (P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, p. 123). Già nel 1805 i superiori del convento incaricarono l'architetto fra Felice da Palermo di redigere un progetto per la costruzione di una conca, al fine di trasferire il simulacro della Madonna sull'altare maggiore, al posto delle reliquie, ma non si poté attuarne la realizzazione per mancanza di fondi (P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, pp. 118-119). Nel 1854 il P. Provinciale Giuseppe Maragioglio da Salemi riprese il progetto e incaricò l'architetto Torregrossa di approntare il disegno. Il primo marzo del 1855 il Re delle Due Sicilie Ferdinando II elargì ben seicento ducati che permisero di accelerare l'esecuzione dell'opera, ufficialmente iniziata il 19 marzo 1855 con atto notarile. Il Paladini ricevette 210 onze (630 ducati), il Quattrocchi 180 onze (540 ducati). La conca doveva essere completata entro il 20 novembre 1855 (P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, pp. 123-124) ma polemiche interne al convento fecero slittare la data di consegna e finalmente il 17 aprile 1856 il simulacro della Vergine veniva collocato nella nuova macchina dell'altare maggiore. Sotto il simulacro fu posta una targa in argento con la seguente iscrizione: «L'anno 1856, 26 di Ferdin. II Borbone, 3. di Salvatore d'Ozieri Generale dell'Ordine, 3. Di Gius. M.a da Salemi Provinciale, A spese del Monarca Augusto e di molti devoti questo prodigioso Simulacro a maggior decoro dalla Cappella fu qui trasferito. Architetto Sig. D. Rosario Torregrossa» (P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, pp. 124-135).

Così G. Palermo descrive l'altare: «nel cappellone si alza l'altar maggiore con un ciborio di legno ben lavorato e con una macchinetta circa al 1854 costruita» (G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 759).

Bibliografia: G. Palermo, *Guida...*, 1858, p. 759; P. A. Gaetani da Casteltermini, *Cenni storici sul taumaturgo...*, 1905, pp. 123-135; F. D. Farella, *Cenni storici...*, 1982, p. 17; M. C. Di Natale, *Conoscere...*, 1995 p. 145; C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 183; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2005, p. 142.



Fig. 2



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8

**ALTARE MAGGIORE  
BIVONA (AG), CHIESA MADRE**





## 28 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoti marmorari e intagliatori palermitani, 1858

Bivona (Ag), chiesa Madre (ex chiesa del Collegio dei Gesuiti)

L'altare maggiore della chiesa Madre di Bivona è costituito da marmi policromi -se ne distinguono dieci tipi diversi- e da decorazioni in legno intagliato e dorato.

La parte inferiore presenta, al centro, la mensa, al di sotto della quale si trova un'urna marmorea dal valore simbolico, che ricorda il reconditorio entro il quale si conservano le reliquie su cui si fondano gli altari (fig. 1). Essa è retta da zampe leonine e reca sul fronte elementi fitomorfi e rosette entro una cornice dorata. Il coperchio, alle cui estremità stanno due foglie d'acanto a voluta, è decorato da baccellature bianche su fondo dorato e in alto al centro culmina con un pomolo a piccole foglie. Ai lati dell'urna, entro nicchie, sono sistemati vasi lignei di gusto neoclassico. Nei corni dell'altare sono raffigurati a rilievo i simboli degli Evangelisti (fig. 2): a sinistra l'angelo (S. Matteo) e il toro (S. Luca), a destra l'aquila (S. Giovanni) e il leone (S. Marco). A volte accanto ai simboli possono comparire gli stessi Evangelisti a figura intera, come nell'inedito altare maggiore, di fattura ottocentesca, della chiesa del Carmine di Bivona (cfr. scheda n. 24, *infra*).

La parte superiore presenta al centro il tabernacolo (fig. 3), staccato dalla predella, di forma circolare e sormontato dalla cupola con una cornice ad ovoli, in basso, che era sorretta da alcune colonnine marmoree, poi trafugate e oggi sostituite da "brutte copie". Nello sportello è raffigurato, a rilievo, l'*Agnus Dei* adagiato sul libro dai sette sigilli, sopra una nube. Al di sopra, alcune cornici formano l'architrave, retto da due mensole dorate, che si collega agli stipiti. In alto, entro un rettangolo, sta un elemento fitomorfo centrale vagamente cuoriforme.

La predella è decorata da quattro formelle verticali, entro cui si trovano, a rilievo, spighe di grano e grappoli d'uva, simboli eucaristici del Corpo e Sangue di Cristo, e da due pannelli orizzontali, dove sono raffigurate due scene tratte dall'Antico Testamento: a destra *il serpente di bronzo* (fig. 4) e a sinistra *la raccolta della manna* (fig. 5). La prima, tratta dal Libro dei Numeri (21, 8), simboleggia la figura del Redentore Crocifisso: «Come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'Uomo» (Gv. 3, 14). Al centro della scena si trova Mosè, che col braccio alzato (purtroppo mancante) indica il bastone su cui è aggrovigliato il serpente, mentre al suo fianco sta il fratello Aronne, primo

sommo sacerdote del popolo ebraico, con le mani giunte in preghiera. Alle estremità del bassorilievo si trovano quattro figure, due uomini e due donne, che implorano la salvezza e la guarigione, dopo essere stati morsi dai serpenti, inviati da Dio agli Israeliti quale castigo per il loro peccato (Numeri 21, 4-7).

La seconda scena, tratta dal Libro dell'Esodo (16), simboleggia l'Eucaristia: «I vostri padri hanno mangiato la manna nel deserto e sono morti; questo è il pane che discende dal cielo, perché chi ne mangia non muoia. Io sono il pane vivo disceso dal cielo. Se uno mangia di questo pane vivrà in eterno e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo» (Gv. 6, 48-51). I personaggi principali, al centro, sono Mosè, con tunica, mantello, e con i raggi (simili a corna) sul capo, nell'atto di alzare verso il cielo il suo bastone, mentre con l'altro braccio indica un grande vaso ricolmo di manna, e suo fratello Aronne, in abiti sacerdotali (tunica, cintura, efod, pettorale, e turbante), raffigurato con un braccio alzato verso il cielo ad indicare la pioggia miracolosa. Ai lati, quattro figure sono seminginocchiate per raccogliere la manna e conservarla entro anfore.

L'altare, posto nel presbiterio e staccato dalla parete del cappellone, fu realizzato a spese di don Gioacchino Guggino e allestito nel novembre del 1858 (Archivio Parrocchiale Bivona, Registro di cassa della Matrice, n. 4, c. 102; A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 180; *Idem*, *Bivona...*, 2001, pp. 398-399, 406), da ignote maestranze palermitane che diffondevano una tipologia "standard" di gusto neoclassico, cara alla committenza ecclesiastica palermitana sin dalla fine del XVIII secolo. Per dare maggiore risalto al nuovo altare vennero eseguite, alcuni mesi prima, modifiche all'interno del presbiterio come la riduzione dell'altezza della cancellata di ferro, risalente al 1850, e la pavimentazione delle parti laterali con cinquecento mattoni stagnati di Burgio (Archivio Parrocchiale Bivona, Registro di cassa della Matrice, n. 4, c. 99).

L'altare qui esaminato sostituì uno più antico, addossato alla parete, forse risalente al XVIII secolo (quando la chiesa apparteneva ai Gesuiti) che si potrebbe identificare con quello documentato nel 1841, quando ne fu modificata la posizione "dall'antica, tanto irregolare,...alla nuova, detta alla romana" (Archivio Parrocchiale Bivona, Registro di cassa della Matrice, n. 3, c. 211; A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 179).

Sull'altare sono sistemati sei candelieri in legno dorato, realizzati nel 1856 (cfr. scheda n. 39, *infra*), come era uso per il servizio d'altare, che prevedeva inoltre quattro vasi portafiori e una croce, che si poneva al centro, entrambi perduti.

Bibliografia: A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997; A. Marrone, *Bivona...*, 2001.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

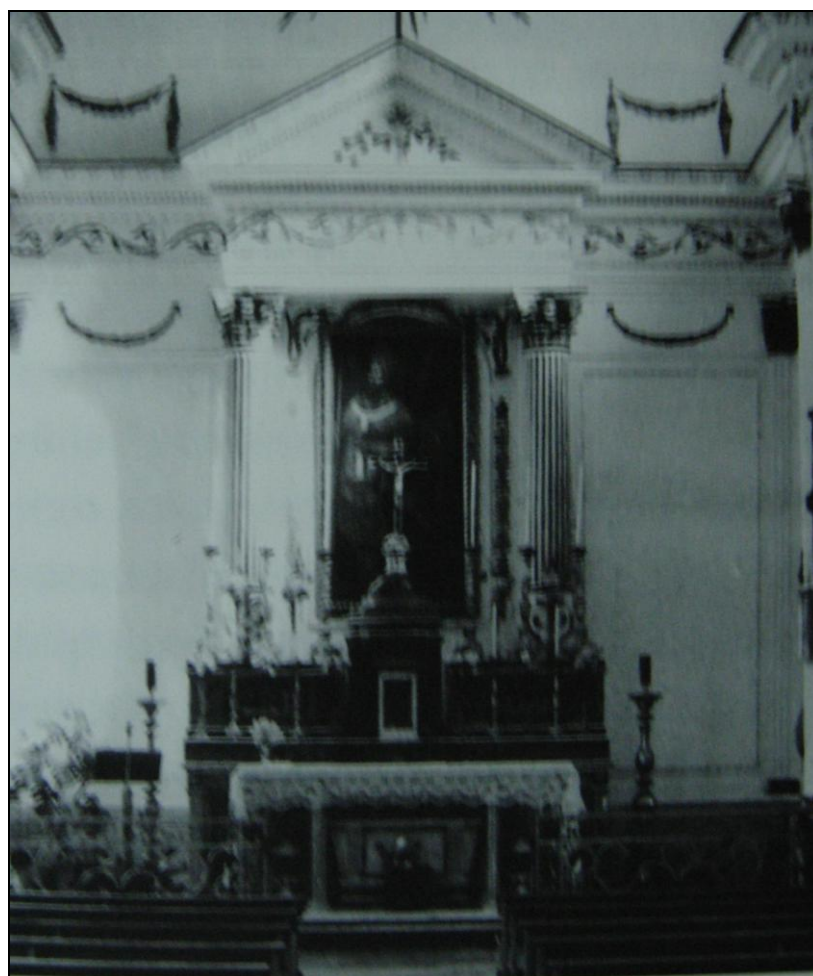


Fig. 4



Fig. 5

**ALTARE MAGGIORE  
GERACI SICULO (PA), CHIESA DI SAN GIULIANO**





## 29 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi, legno intagliato e dorato

Giuseppe e Gaetano Durante, ignoto intagliatore, 1859-1860

Geraci Siculo (Pa), chiesa di S. Giuliano

L'altare è formato da vari marmi tra cui brulè di Francia, verde di Calabria, sensevera, pietra di Gallo, giallotto del Parco, persichino della favarotta e altri ancora (G. Travagliato, *Gli Archivi...in Forme d'arte...*, 1997, doc. I,20, pp. 158-159).

Il tabernacolo è di forma cilindrica con sei colonne con basi e capitelli dorati, sullo sportello è inserito l'*Agnus Dei* sul libro dei sette sigilli. Ai lati, nella predella, sono inseriti due bassorilievi in legno di tiglio dorato raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* (figt. 1) e il *Sacrificio di Melchisedec* (fig. 2). Nella prima scena, tratta dal libro della Genesi 22, 1-13, Abramo è raffigurato mentre sta per uccidere il figlio Isacco che è inginocchiato e con le braccia incrociate al petto, davanti all'altare su cui arde la legna sprigionando un denso fumo. Un angelo compare dal cielo per bloccare la mano di Abramo. Sotto un albero è accovacciato un ariete che verrà sacrificato al posto del giovane Isacco. La seconda scena, tratta dal libro della Genesi (14,18-20), ha per protagonista il sacerdote Melchisedec nell'atto di offrire pane e vino al patriarca Abramo che si trova inginocchiato davanti all'altare con le braccia alzate. Melchisedec è figura di Gesù e del suo sacerdozio eterno come recita il salmo: «Tu sei Sacerdote per sempre al modo di Melchisedec» (Sal 110, 4).le due scene, disposte non a caso ai lati del tabernacolo, fanno riferimento al sacrificio eucaristico: come Melchisedec offrì pane e vino e Abramo il suo unico figlio, così Gesù Cristo offrì se stesso, prima trasformando il pane nel suo Corpo e il vino nel suo Sangue durante l'ultima Cena e poi sulla croce, immolandosi per la salvezza dell'umanità.

Sotto la mensa, sorretta da quattro colonne scanalate e dorate, si trova un'urna di marmo bianco poggiante su piedi leonini con coperchio su cui sono intagliate due palme e una corona, segni che rimarkano la presenza delle reliquie di un martire. Ai lati stanno due vasi marmorei.

L'altare maggiore della chiesa del monastero benedettino di San Giuliano di Geraci Siculo (Pa) fu commissionato nel marzo del 1859 e realizzato nel 1860 dagli scalpellini palermitani Giuseppe e Gaetano Durante, padre e figlio, per la cifra di 50 onze (cfr. M. C. Di Natale, *Arte a Geraci...*, in *Forme d'arte...*, 1997, p. 25). Il documento di commissione precisa l'indirizzo dei due maestri, domiciliati in quell'anno in via Gioiamia 22 a Palermo (G. Travagliato, *Gli Archivi...in Forme d'arte...*, 1997, doc. I,20, pp. 158-159). Inoltre, si precisa che l'altare doveva

essere completato e sistemato nella chiesa entro sei mesi, il 15 marzo del 1860. La committente fu l'abbadessa donna Maria Paola Albanese tramite il procuratore don Rosario Invidiata. Gli scalpellini furono obbligati a trasportare l'altare a proprie spese da Palermo a Cefalù mentre da Cefalù a Geraci il trasporto fu a carico del monastero. E ancora, le fonti d'archivio ci informano che i Durante avrebbero dovuto pagare a proprie spese l'alloggio a Geraci per tutto il tempo necessario per l'assemblaggio dell'altare. Il monastero avrebbe provveduto a pagare un «mastro fabbriere e corrispondente manuale (manovale) ed il materiale di calce, gesso ed altro abbisognevole per l'assetto di detto altare» (G. Travagliato, *Gli Archivi...in Forme d'arte...*, 1997, doc. I,20, pp. 158-159).

Bibliografia: G. Chichi, *Geraci Siculo...*, 1997, pp. 72-73; M. C. Di Natale, *Arte a Geraci Siculo...*, in *Forme d'arte...*, 1997, p. 25; G. Travagliato, *Gli Archivi...*, in *Forme d'arte...*, 1997, pp. 158-159.



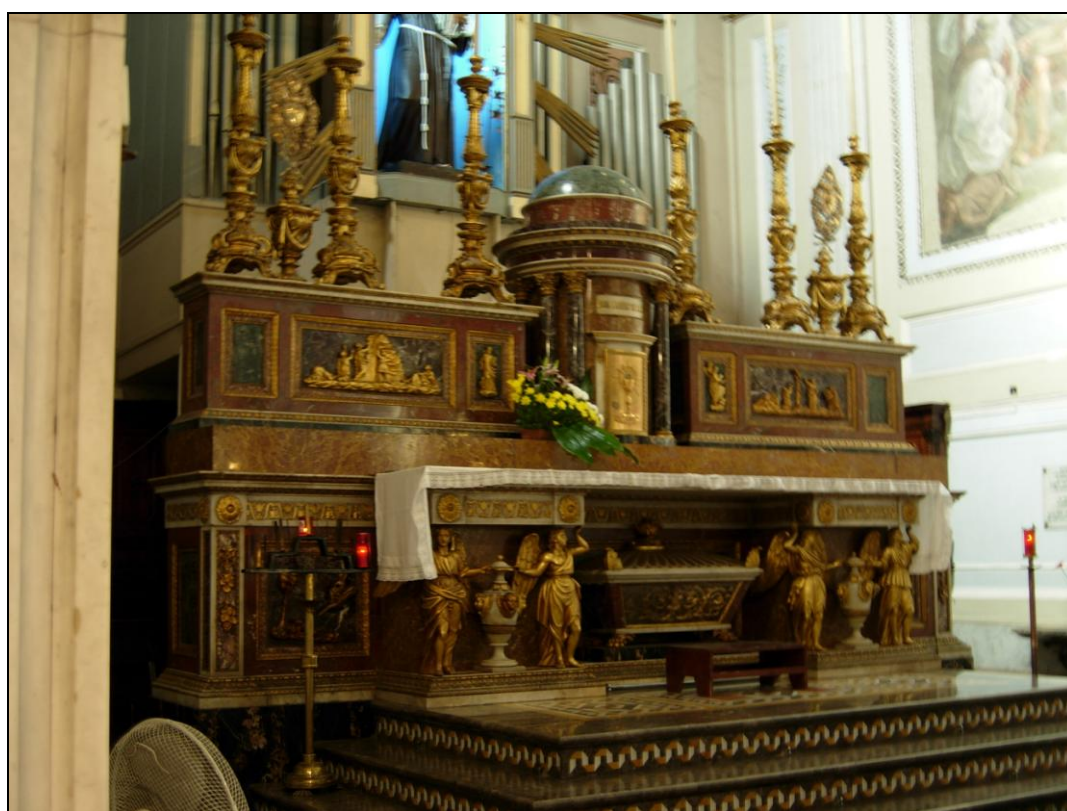
Fig. 1



Fig. 2



**ALTARE MAGGIORE  
PALERMO, CHIESA DI S. ANTONIO DA PADOVA**



### 30 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

S. Di Giorgio, G. Arculeo, V. Genovese, V. Berello, 1861

Palermo, chiesa di S. Antonio da Padova

L'altare, altro esempio di tardo neoclassicismo, presenta al centro il tabernacolo a forma di tempio con sei colonne e una cupola. Sopra lo sportello del tabernacolo è la scritta in lettere dorate *EGO PANIS VITAE* (Io sono il pane della vita). La predella presenta due specchiature rettangolari orizzontali dove sono inserite scene bibliche a bassorilievo in legno dorato. A destra *il serpente di bronzo*, tratto dal Libro dei Numeri (21, 8), che simboleggia la figura del Redentore Crocifisso: «Come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'Uomo» (Gv. 3, 14). Mosè è rappresentato nel momento in cui indica il bastone su cui è attorcigliato il rettile, che guarirà coloro i quali sono stati morsi e che volgeranno lo sguardo allo stesso. Questo richiama un altro passo biblico (Sapienza, 16, 7): «infatti chi si volgeva a guardarlo era salvato non da quello che vedeva, ma solo da te, Salvatore di tutti» in riferimento al Cristo Crocifisso. Infatti tre personaggi sono in atteggiamento di supplica mentre altri due sono stesi a terra agonizzanti. A sinistra *l'acqua miracolosa* ovvero *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (Esodo, 17, 7). Durante la sosta a Refidim, gli Israeliti protestarono contro Mosè per la mancanza di acqua. Allora Dio disse a Mosè: «Prendi in mano il bastone con cui hai percosso il nilo, e vè! Ecco, io starò davanti a te sulla roccia, sull'Oreb; tu batterai sulla roccia: ne uscirà acqua e il popolo berrà». La scena rappresenta Mosè mentre tocca la roccia da cui fuoriesce una cascata di acqua tra lo stupore degli astanti. Nei specchiature rettangolari verticali sono inseriti gli evangelisti, ma ne sono superstiti solo due figure, quelle ai lati del tabernacolo: a destra San Matteo con l'angelo, nell'atto di scrivere il vangelo e a sinistra San Giovanni con l'aquila ai suoi piedi.

La mensa è sorretta da quattro angeli-telamoni, lavorati a tutto tondo sempre in legno dorato, che mostrano di reggere due anfore in marmo bianco con le testine angeliche (fig. 1). Questi angeli hanno una raffinatezza esecutiva molto elevata, si presentano eleganti nei gesti e nelle movenze e hanno panneggi plastici ed elaborati. Al centro, in un vano poco profondo sta un'urna trapezoidale con peducci a zampe leonine e coperchio decorato da baccelli. Il fronte dell'urna presenta poi un elegante motivo fitomorfo a girali. Essa contiene le reliquie dei santi Lorenzo, Magno e Cirino (cfr. A. Cuccia, *La Chiesa del Convento...*, 2002, p. 47). L'ignoto architetto che ha progettato l'altare si ispira ai prototipi della fine del XVIII secolo, diffusi a Palermo da G. V. Marvuglia.

L'altare è stato commissionato tra il 1859 e il 1860 da Mons. Benedetto D'Acquisto, arcivescovo francescano di Monreale, e realizzato da varie maestranze palermitane nel 1861, sicuramente prima del 26 marzo, quando venne consacrato dallo stesso arcivescovo. La cifra pagata, quasi 400 onze, risulta essere molto elevata vista la monumentalità dell'altare e la preziosità dei materiali. Vi lavorò un'equipe di artigiani quali i muratori Salvatore Di Giorgio e Giovanni Arculeo, incaricati di comporre le varie lastre marmoree, già definite nella forma da ignoti marmorari, lo scultore Vincenzo Genovese, che intagliò le decorazioni, le cornici e i bassorilievi con le scene bibliche, l'indoratore Vincenzo Berello, che si occupò di indorare le parti lignee (cfr. M. Girgenti, *Il fondo dell'Archivio...*, in A. Cuccia, *La chiesa del convento...*, 2002, p. 132). Di questi il più noto è il Genovese, apprezzato scultore in legno che lavorò in vari centri dell'isola nella seconda metà del XIX secolo (cfr. B. De Marco Spata, *Genovese Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 148).

Bibliografia: A. Cuccia, *La Chiesa del Convento...*, 2002.; De Seta C., Spadaro M. A., Troisi S., *Palermo città d'arte...*, 2004, p. 135; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2006, p. 88.



Fig. 1

**ALTARE MAGGIORE  
VALLEDOLMO (PA), CHIESA MADRE**



### 31 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoto marmoraro e ignoto intagliatore siciliani, 1883

Valledolmo (Pa), chiesa Madre

L'altare maggiore costituisce uno dei tanti esempi di tale arredo liturgico di gusto neoclassico molto attardato, qui risolto in chiave meno monumentale e più popolare, come denunciano la poca varietà e qualità dei marmi e l'intaglio ordinario delle parti lignee dorate.

La parte inferiore, dove si trovano la mensa e il paliotto, presenta, come di consueto, al centro entro un piccolo vano l'urna delle reliquie, di forma trapezoidale, con zampe leonine, coperchio decorato da baccelli e fregio fitomorfo sul prospetto (fig. 1). Ai lati due vasi marmorei entro nicchie, mentre nei corni dell'altare compaiono i simboli degli Evangelisti, scolpiti in legno a bassorilievo. A sinistra l'angelo e il bue, simboli di Matteo e Luca, a destra leone e aquila, simboli di Marco e Giovanni.

Nella parte superiore troneggia il consueto tabernacolo dalle forme architettoniche, che ripete ancora il modello del tempio circolare con colonnine dai capitelli in legno dorato che sostengono l'architrave e la cupola emisferica. Lo sportello è in argento e raffigura il Buon Pastore, entro una nicchia con decori fitomorfi di gusto baroccheggiante (fig. 2). Ai lati la predella è arricchita da bassorilievi in legno dorato, inseriti entro spazi rettangolari orizzontali, mentre nelle fasce verticali sono inseriti composizioni di spighe di grano e grappoli di uva, a simboleggiare il pane e il vino offerti nella celebrazione eucaristica che si trasformano nel Corpo e Sangue di Cristo. I due bassorilievi raffigurano, secondo la tradizione iconografica degli altari, consolidata ormai dalla fine del XVIII secolo, storie tratte dall'Antico Testamento e in particolare *Il Profeta Elia nel deserto*, a destra e *Il Sacrificio di Isacco*, a sinistra.

La prima è tratta dal primo libro dei Re e narra del profeta Elia in fuga da Gezabele, dopo aver ucciso tutti i sacerdoti di Baal: «Egli si inoltrò nel deserto e andò a sedersi sotto un ginepro. Si coricò e si addormentò. Allora, ecco un angelo lo toccò e gli disse: Alzati e mangia! Egli guardò e vide una focaccia cotta su pietre roventi e un orcio d'acqua» (1 Re 19, 4-6). La focaccia rappresenta il pane della vita ovvero l'Eucarestia, il vero Corpo di Cristo che nutre l'uomo nel cammino della vita, infatti il testo conclude: «con la forza datagli da quel cibo, (Elia) camminò quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb» (1 Re, 19, 8). Come il pane misterioso ha dato la forza a Elia per attraversare il

deserto e arrivare così in cima al monte Oreb per parlare con Dio, così l'Eucaristia sostiene la vita spirituale dei cristiani e li conduce al Paradiso.

La seconda è tratta dal libro della Genesi (22, 1-13). Si vede Abramo al centro della scena che alza il coltello per uccidere il suo unico figlio Isacco, inginocchiato davanti a lui e che trattiene per i capelli. Ma dal cielo un angelo ferma la mano del profeta. E' presente l'altare del sacrificio e un gregge di pecore. E' da segnalare un'inesattezza iconografica che riguarda le modalità del sacrificio in quanto Abramo depose il figlio Isacco sull'altare sopra la legna e lì doveva immolarlo mentre qui Isacco è inginocchiato a terra. L'epistola agli Ebrei, nel Nuovo Testamento, mette in rilievo la fede di Abramo nella sua esegesi di Genesi 22: "Per fede Abramo, messo alla prova, offrì Isacco e proprio lui, che aveva ricevuto le promesse, offrì il suo unico figlio, del quale era stato detto: In Isacco avrai una discendenza che porterà il tuo nome. Egli pensava infatti che Dio è capace di far risorgere anche dai morti: per questo lo riebbe e fu come un simbolo" (Ebrei 11,17-19).

L'altare, fu commissionato e finanziato da S. Tartaro, V. La Duca, R. Panzica e dalla Deputazione del 1882, e realizzato da ignoti marmorari e intagliatori siciliani nel 1883 come recita la lapide commemorativa inserita nella parete nei pressi dello stesso altare (fig. 3). Le forme dell'altare riprendono quelle già codificate dalla fine del XVIII secolo e diffuse nelle chiese di Palermo e delle altre Diocesi siciliane per tutto l'Ottocento.

Bibliografia: O. Granata, *Valledolmo...*, 2003, p. 140.





Fig. 1



Fig. 2

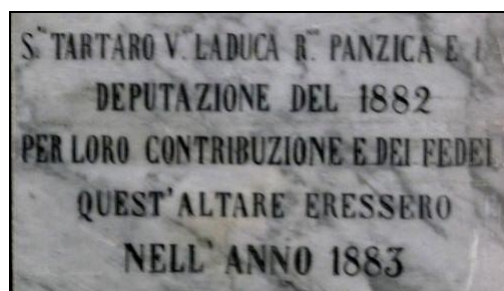


Fig. 3



**ALTARE MAGGIORE  
NARO (AG), CHIESA DI S. FRANCESCO D'ASSISI**



## 32 ALTARE MAGGIORE

legno intagliato, dipinto e dorato

Gaetano Vinci da Naro, 1899

Naro (Ag), chiesa di S. Francesco d'Assisi

L'altare maggiore della chiesa di S. Francesco di Naro è un esempio di eclettismo di fine Ottocento dove sono sapientemente mescolati caratteri barocchi e neoclassici che si armonizzano con lo stile dell'intero edificio religioso (barocco con interventi neoclassici) (cfr. *Francescanesimo e cultura...*, 2009, pp. 37-38; M. Dragotto, *Il patrimonio...*, 2005, p. 64).

La caratteristica più evidente è nella massa architettonica, specialmente della parte superiore dove primeggia il tabernacolo con una facciata aggettante, costituita da alti plinti, colonne, nicchie, timpano e cornicione, e una cupola poligonale innalzata sul tamburo, arricchita da vasotti (fig. 1). Lo sportello del tabernacolo, affiancato da colonnine tortili, presenta l'immagine lignea dorata a rilievo del Redentore raffigurato con le braccia aperte in segno di accoglienza, mentre sul fronte del tamburo appare il Padre eterno. L'intera struttura architettonica e decorativa del tabernacolo ricorda quella dei tabernacoli francescani del Seicento. Non a caso la chiesa, intitolata a S. Francesco, apparteneva ai Frati minori conventuali (cfr. *Francescanesimo e cultura...*, 2009, pp. 17-47), presso il cui Ordine operavano molti intagliatori in legno specializzati nella realizzazione di tabernacoli (cfr. S. Calì, *Custodie...*, 1967). Non si può escludere quindi che l'autore dell'altare, Gaetano Vinci da Naro, si sia ispirato a qualche tabernacolo preesistente nella stessa chiesa.

La predella presenta quattro nicchie con archi a tutto sesto e colonnine tortili che ospitano all'interno le statue a tutto tondo degli Evangelisti. Da sinistra verso destra troviamo S. Giovanni con l'aquila a i suoi piedi, mentre regge il libro aperto, S. Marco con il leone ai suoi piedi, con il libro chiuso e poggiante con un braccio su un piedistallo (fig. 2), S. Luca con il bue mentre regge il libro chiuso e infine S. Matteo con l'angelo mentre regge il libro aperto (fig. 3). Le figure dei quattro evangelisti richiamano la statuaria barocca di fine Seicento riconoscibile nelle pose teatrali e nei panneggi mossi e svolazzanti.

Sotto la mensa, sorretta da quattro volute stilizzate di gusto neoclassico, è il paliotto dove è raffigurata a tutto tondo *l'Ultima Cena* (fig. 4). All'interno di una sala semicircolare sfondata prospetticamente e percorsa da una serie di nicchie alternate a colonne, con sei lampadari che pendono dal soffitto, sta la tavola imbandita dove siedono i dodici apostoli con al centro il Signore Gesù, caratterizzato da una grande raggiera sul capo. Alla sala si accede da due scalinate

poste ai lati. Ai lati del paliotto e nei corni dell'altare, entro nicchie, sono raffigurati angeli su piedistalli che reggono i simboli della Passione, tra cui la Croce e la scala. Tra i vari motivi decorativi scolpiti o dipinti si riconoscono ghirlande, volute, rosette, vasi ed elementi fitomorfi in genere. Sopra l'altare sono sistemati sei candelieri e quattro vasi portafiori in legno dorato che sembrano coevi all'altare stesso, ma hanno una connotazione prettamente neoclassica. L'autore dell'altare è lo scultore Gaetano Vinci da Naro che lo realizzò nel 1899 su commissione del Padre M. Alfonso Tesè. Sul retro un'iscrizione così recita: «Gaetano Vinci da Naro, inaugurazione di questo altare giorno 25 Dicembre 1899» (M. Dragotto, *Il patrimonio...*, 2005, p. 64).

Bibliografia: B. Alessi, *Naro. Guida...*, p. 148; L. Buttà, *Il generoso cuore...*, in *Naro*, supplemento al n. 1 (anno 16) di *Kalòs*, gennaio-marzo 2004, p. 21; M. Dragotto, *Il patrimonio architettonico...*, 2005, p. 64; *Francescanesimo e cultura...*, 2009, p. 38.



Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4

**ALTARE MAGGIORE  
CANICATTI (AG), CHIESA MADRE**



### 33 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Ignoto marmoraro e ignoto intagliatore siciliano, fine XIX-inizi XX secolo

Canicattì (Ag), chiesa Madre

L'altare, in marmi policromi ed intagli in legno dorato, presenta al centro, nella parte superiore, un tabernacolo di forma ottagonale e nello sportello è raffigurato *il Buon Pastore* (fig. 1) ovvero il Signore Gesù con una agnello sulle spalle, in posizione eretta su una nuvola, che rimanda alla nota parabola del Vangelo di Giovanni (10, 1-21): «Io sono il buon pastore. Il buon pastore offre la vita per le pecore». La posizione di questa immagine nello sportello del tabernacolo, entro cui sono conservate le ostie consacrate, vero corpo e sangue di Cristo, allude a un altro passo evangelico della stessa parabola: «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo.» (Gv, 10, 9). Ciò sottolinea l'importanza salvifica del mistero dell'Eucaristia racchiuso oltre quella piccola porta, entro cui il fedele è invitato ad entrare e a pascolare ovvero a nutrirsi del Corpo del Signore.

La predella presenta, come tradizione, due bassorilievi, in legno dorato, che raffigurano scene tratte dall'Antico Testamento e che alludono al sacrificio di Cristo. A sinistra *Il sacrificio di Melchisedec* (Gen 14,17-20) (fig. 2). Al centro spicca l'altare coperto da un manto, con sopra i pani e più distante il vaso dorato del vino per l'offerta rituale. A sinistra e a destra dell'altare stanno il sacerdote Melchisedec e Abramo. Recita il testo biblico: «Quando Abram fu di ritorno, dopo la sconfitta di Chedorlaòmer e dei re che erano con lui, il re di Sodoma gli uscì incontro nella valle di Save, cioè la valle del Re. Intanto Melchisedec, re di Salem, offrì pane e vino: era sacerdote del Dio altissimo e benedisse Abram con queste parole: Sia benedetto Abram dal Dio altissimo, creatore del cielo e della terra, e benedetto sia il Dio altissimo, che ti ha messo in mano i tuoi nemici. Ed egli diede a lui la decima del tutto». Per l'autore della Lettera agli Ebrei, Melchisedec, re e sacerdote, diventa una figura profetica del sacerdozio unico ed eterno di Cristo. Egli mette in evidenza soprattutto tre circostanze: l'etimologia dei nomi, in forza della quale Melchisedec, re di Salem, significa re di giustizia e re di pace, qualità proprie del Regno del Messia; il silenzio insolito della Scrittura sugli antenati e sui discendenti di Melchisedec, segno che il sacerdozio da lui esercitato è eterno ed è figura di quello di Cristo che non ha padre umano, non ha principio e non ha fine; Abramo, concedendo la decima a Melchisedec e accettando la sua benedizione, riconosce la propria inferiorità e l'inferiorità della sua discendenza - compresa la classe sacerdotale dei figli di Levi - di fronte a



Colui del quale il sacerdote di Salem non era che la figura. L'episodio biblico di Melchisedec è figura dell'Eucaristia come Sacrificio.

Nel pannello a destra è raffigurato *il sacrificio di Isacco* (fig. 3) tratto dal libro della Genesi (22, 1-13). La scena è interamente occupata dalla figura di Abramo che alza il braccio, nell'atto di sferrare il colpo con il coltello mentre con l'altra mano trattiene la testa del figlio Isacco, seduto alla base di un rustico altare. Lì vicino è adagiato un animale che certamente rimanda all'ariete che doveva essere sacrificato. Manca la figura dell'angelo che dal cielo interviene per bloccare Abramo, ma forse si tratta di una caduta della parte lignea che è andata ormai perduta. La scena allude al sacrificio di Cristo sulla croce: come Abramo anche il Padre celeste sacrificherà il suo unico Figlio per amore degli uomini.

Sotto e ai lati della mensa sono presenti, secondo una consuetudine ormai affermata, i quattro Evangelisti (fig. 4). Da sinistra verso destra troviamo san Luca, con il bue dietro di lui e con un libro in mano, San Matteo con accanto un angelo, san Giovanni, con l'aquila, San Marco, con il leone. Il paliotto è decorato al centro con un bassorilievo raffigurante *la Trasfigurazione* (fig. 5), descritta nei vangeli di Matteo (17,1-8), Marco (9,2-8) e Luca (9,28-36). Gesù dopo essersi appartato sul monte Tabor con i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni, cambiò aspetto mostrandosi ai tre discepoli con uno straordinario splendore della persona e una stupefacente bianchezza delle vesti. Accanto a lui apparvero Mosè ed Elia che conversano e una voce da una nube che dichiara la figliolanza divina di Gesù. Lo splendore di Cristo richiama la sua trascendenza, la presenza di Mosè ed Elia simboleggia la legge e i profeti che hanno annunciato sia la venuta del Messia che la sua passione e glorificazione, la nube si riferisce a teofanie già documentate nell'Antico Testamento.

Adagiati a terra sono gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni mentre adorano il Signore Gesù in mezzo alle nubi con le braccia aperte tra i profeti Elia e Mosè.

La fattura delle decorazioni lignee si presenta molto semplificata e rigida così come le figure appaiono allungate e stilizzate, un po' bloccate nei gesti e nelle espressioni.

L'altare è opera di un ignoto marmoraro che si ispirava alle tipologie di altare diffuse, nel corso del XIX secolo nella Sicilia occidentale, dalle maestranze palermitane.



Fig. 1

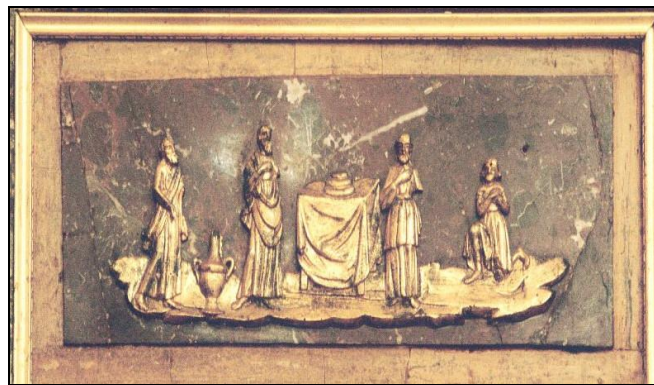


Fig. 2



Fig. 3

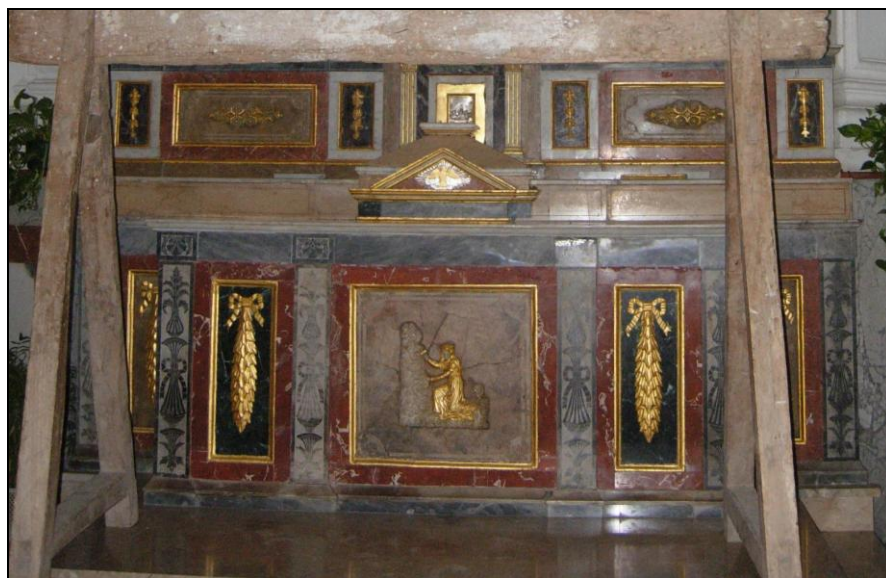


Fig. 4



Fig. 5

**ALTARE MAGGIORE  
BIVONA (AG), CHIESA DI S. ROSALIA**



### 34 ALTARE MAGGIORE

Marmi policromi e legno intagliato e dorato

Pietro Sciurba, 1901

Bivona (Ag), chiesa di S. Rosalia

L'altare è realizzato in marmi policromi e decorazioni in legno dorato, la cui struttura generale richiama prototipi ottocenteschi di gusto ancora neoclassico, anche se qui in una versione semplificata. La predella non presenta le consuete scene a rilievo tratte dall'Antico Testamento, ma solo elementi vegetali stilizzati, nei corni non compaiono le figure degli Evangelisti, sostituiti da quattro ghirlande appuntate ad un fiocco dal gusto neoclassico, che si ripetono nel paliotto. Al centro si trova la figura marmorea a bassorilievo di S. Rosalia, nell'atto di scolpire l'iscrizione della Quisquina (fig.1). La santa è seminginocchiata, vestita con una tunica stretta in vita da un cordone, e coperta da una mantellina. Sul capo è una corona di fiori. E' la consueta iconografia della santa che la raffigura come una eremita e non più come una bella dama con abiti sontuosi, come nel XVI secolo e fino agli inizi del secolo successivo, di cui è un mirabile esempio la statua contenuta dentro un fercolo, sopra l'altare maggiore della stessa chiesa. Sulla roccia, che rappresenta l'ingresso della grotta della Quisquina, la santa scolpisce con chiodo e martello una iscrizione, ritrovata nel 1624, di cui si riportano qui le prime parole *EGO ROSALIA* (cfr. C. Messina, *La Quisquina*, 1973; G. Reina, *L'eremo...*, 1987; G. Santi, *Ego Rosalia...*, 2010).

Le quattro lesene del paliotto e quelle nei corni dell'altare recano decorazioni a candelabra incise. Il tabernacolo presenta una tipologia architettonica con una facciata piatta, decorata da due lesene con scanalature dorate, timpano triangolare chiuso e cupoletta trapezoidale.

Unico marmoraro documentato a Bivona è Pietro Sciurba di Palazzo Adriano che realizzò, su commissione della confraternita di S. Rosalia, questo altare per la chiesa eponima, firmato e datato 1901, come si leggeva in un'iscrizione incisa su una lastra marmorea (oggi perduta), posta a sinistra dell'altare, *Lavoro di Pietro Sciurba Palazzo Adriano 1901*

INEDITO





Fig. 1

**ALTARE MAGGIORE  
ERICE (TP), DUOMO**





### 35 ALTARE MAGGIORE

Marmo

Domenico De Lisi, 1906

Erice (Tp), Duomo

L'altare, interamente realizzato in marmo bianco con inserti dorati, è caratterizzato da nicchie, guglie e pinnacoli che arricchiscono la parte superiore. Nelle nicchie laterali sono inserite due statue di Santi, quello di sinistra raffigura Sant'Alberto degli Abbati (cfr. M. Vitella, *Presenza e luoghi di culto...*, 2007, pp. 112-113), sacerdote carmelitano, patrono di Trapani ed Erice (fig. 1). Nacque verso la metà del XIII secolo a Trapani, fu celebre predicatore in vari luoghi dell'isola e superiore dei Carmelitani di Sicilia nel 1296. Morì a Messina il 7 agosto del 1307. Il Santo è raffigurato con il libro delle Sacre Scritture, ora nella versione chiusa ora in quella aperta, che allude al suo ruolo di predicatore, e il giglio, simbolo di purezza (cfr. C. Gregorio, *I Santi...*, 1999, pp. 20-24). La figura a destra non è facilmente identificabile, ma potrebbe trattarsi del beato Luigi Rabatà, beatificato nel 1842 da Papa Gregorio XVI. Nacque a Monte San Giuliano, l'odierna Erice, intorno all'anno 1443 e spirò a Randazzo (Ct) l'8 maggio 1490. Il beato Luigi è di solito rappresentato con la palma del martirio e la freccia che lo colpì alla testa (cfr. P. Simonelli, *Il beato Luigi Rabata...*, 1968). Nella predella sono scolpiti a bassorilievo due episodi evangelici: l'*Ultima Cena*, a destra del tabernacolo e il *ritorno del figliol prodigo*, a sinistra.

Il primo, tratto dai Vangeli di Matteo 26,26-29, Marco 14,22-25 e Luca 22,15-20, è una scena dichiaratamente "eucaristica", in quanto proprio nel cenacolo Gesù Cristo istituì il sacramento dell'Eucarestia, trasformando il pane nel suo Corpo e il vino nel suo Sangue. Attorno alla tavola vi sono i dodici apostoli, disposti a semicerchio attorno al Maestro, mentre è riconoscibile in primo piano a destra, visto di profilo, Giuda Iscariota, il traditore. Il secondo episodio, narrato da Luca 15,11-32, è una delle parabole più note di Gesù, detta anche "parabola del Padre misericordioso". Davanti ad una folla di astanti, il padre, affiancato dal figlio maggiore, accoglie il minore che è inginocchiato e con le braccia alzate, nel momento in cui pronuncia le parole: «Padre, ho peccato verso il Cielo e davanti a te; non sono più degno di essere chiamato tuo figlio». (Lc, 15, 21). Il termine figlio prodigo si riferisce ad un figlio che ritorna a casa dopo aver sperperato le ricchezze paterne. Il padre lo accoglie ancor prima che egli abbia la possibilità di parlare e di esprimere il proprio pentimento; e come il padre è uscito incontro a lui che ritornava, così esce a supplicare il figlio maggiore che giudica inopportuna

la benevolenza del padre verso il fratello. Il tema principale di questo episodio è, dunque, la misericordia: «Nella sua essenza la misericordia divina esprime il legame ontologico e quindi di amore che unisce il Creatore alla creatura, il Padre al figlio. E perciò costituisce il fondamento della redenzione di Dio nei confronti dell'uomo e della conversione dell'uomo nei confronti di Dio». (K. Lehmann, *Commento...*, 1981). Il riferimento eucaristico è presente nel versetto 17, «in casa di mio padre hanno pane in abbondanza», e nel versetto 23 in riferimento al vitello grasso «Portate il vitello grasso, ammazzatelo, mangiamo e facciamo festa». Questo racconto evangelico è considerato da sempre come la perla delle parabole, un «vangelo nel Vangelo» (cfr. J. Ernst, *Il Vangelo...*, vol. II, 1985, p. 642).

Al di sopra delle specchiature con i bassorilievi, è collocata una serie di archetti acuti con colonnine, formanti una galleria, che costituiscono la cornice superiore della predella. Al centro si trova il tabernacolo circolare all'interno di un baldacchino, dal grande arco a sesto acuto trilobato con cuspide centrale e guglie. Sotto la mensa ritorna il motivo della finta galleria di archetti visibile nella cornice della predella, ma con l'aggiunta di aperture ovali a finto traforo. Nei corni sono scolpite due croci identiche entro cornici quadrate.

L'altare fu scolpito nel 1906 dal palermitano Domenico De Lisi (1870-1946) (cfr. P. Allegra, *De Lisi Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 89-90; S. Giurlanda, *La Madrice...*, 1995; R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 62.), secondo uno stile che non gli fu proprio cioè il neogotico: infatti il suo linguaggio è un “misto di classicismo e di aderenza al vero, che qui lascia il posto a una sintassi neogotica, per uniformarsi allo stile architettonico dell'intero edificio” (cfr. M. Vitella, *Presenza e luoghi di culto...*, 2007, pp. 112-113).

Bibliografia: P. Allegra, *De Lisi Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 89-90; S. Giurlanda, *La Madrice...*, 1995; M. Vitella, *Presenza e luoghi di culto...*, 2007, pp. 112-113; R. Vadalà, *Gusto eclettico...*, in *Il Duomo di Erice...*, 2008, p. 62.



Fig. 1

**SEDE DEL CELEBRANTE  
BIVONA (AG), CHIESA MADRE**



### 36 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato, dorato e velluto con ricami di fili d'oro e argento

Ignoto intagliatore siciliano, 1844

Bivona (Ag), chiesa Madre

Provenienza: Bivona, chiesa di S. Paolo

La poltrona, in legno dorato, è sorretta da quattro piedini zoomorfi e da volute stilizzate, decorate con foglie lanceolate e motivi alla greca, che ritornano nella fascia del sedile, di chiaro gusto neoclassico. I braccioli, sorretti da due foglie, sono costituiti da due ampie volute, su cui poggiano foglie acantiformi, di gusto baroccheggiante. Gli artisti, sia intagliatori che argentieri, non sapevano rinunciare alle vistose decorazioni barocche, nonostante il prevalere dello stile neoclassico (M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, p. 414). La spalliera, dalla forma ottagonale, si presenta ricca ed elaborata, grazie ai vari motivi decorativi quali fiori, palmette, grappoli d'uva, simbolo eucaristico del vino, motivi alla greca, volatili che sorreggono ghirlande, e termina con un fascio di fiori ed elementi vegetali legati da un fiocco, a mò di scudo, che reca al centro la scritta *PAX* con la croce patriarcale (fig. 1). La parte centrale della spalliera è rivestita di velluto con ricami in fili d'oro e d'argento, dove vengono riproposti motivi geometrizzanti, da cui si sviluppano esili elementi vegetali a girali, ad impostazione simmetrica, che si ritrovano anche nel ripiano del sedile. Al centro è ricamato l'emblema di S. Paolo, cui la chiesa è dedicata: il braccio con la spada, sormontato da un colle su cui è issata la croce, e al di sotto le iniziali CG (Concetta Greco). Questi motivi decorativi si possono confrontare con quelli di alcuni paramenti sacri, come la pianeta di Pietraperzia, della fine del XVIII secolo (R. Civiletto, M. Carmignani, *scheda n. 186 in Magnificenza nell'arte tessile...*, 2000, p. 287) e la pianeta della confraternita di M. SS. della Mercede, presso la chiesa dell'Assunta di Palermo, dell'inizio del XIX secolo (M. Vitella, *scheda n. VI, 15 in Le Confraternite...*, 1993, p. 287).

La poltrona, utilizzata dal sacerdote o dalla badessa per presiedere alla celebrazione eucaristica o alla liturgia delle Ore, è un arredo molto comune e si può confrontare con quella della chiesa del Carmine di Ciminna (Pa) e con quella della chiesa della Madonna delle Grazie di Monreale (Pa), ambedue trafugate (*Furti d'arte...*, in "Kalòs", anno 7, n. 2, 1995, p. 35).

L'opera in esame, posta nel presbiterio della chiesa Madre di Bivona, proviene dalla chiesa di S. Paolo, un tempo annessa al monastero delle Benedettine (A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, pp. 359-378) e fu donata nel 1844 dalla monaca benedettina Concetta Greco, come si legge sul petto del volatile ad ali

spiegate, intagliato a tutto tondo e collocato sotto la poltrona (fig. 2). L'intaglio dell'arredo dovette avvenire nello stesso anno ad opera di un ignoto intagliatore siciliano.

Suor Concetta Greco, badessa del monastero nel 1866 e nel 1877 (A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 372, A. Marrone, *Bivona...*, 2001, p. 408.), oltre ad essere stata la committente dell'imponente arredo liturgico, potrebbe essere stata anche l'esecutrice materiale dei ricami della spalliera e del sedile, come dimostrerebbero le iniziali CG, poste al centro. Infatti le suore del Monastero erano abili ricamatrici, come dimostra il prezioso paliotto di seta con ricami in fili d'oro della chiesa di S. Paolo, oggi custodito nella sacrestia della chiesa Madre, realizzato nel 1852 dalle monache Giuseppa e Angela Puccio (cfr. scheda n. 38, *infra*).

Bibliografia: A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997 p. 372; A. Marrone, *Bivona...*, 2001, p. 408.

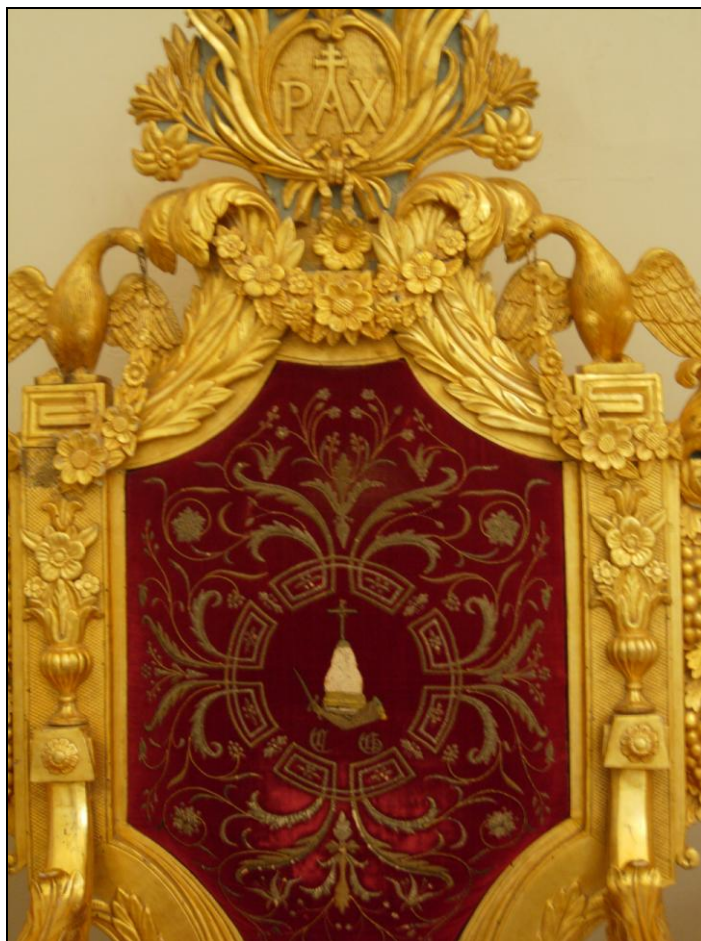


Fig. 1



Fig. 2



**SEDE DEL CELEBRANTE**  
**PALERMO, MUSEO DELLA CHIESA DEL GESU'**  
**A CASA PROFESSA**



### 37 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato, velluto ricamato con fili d'oro

Giuseppe e Salvatore Valenti, 1851

Palermo, museo della chiesa del Gesù a Casa Professa

La poltrona è sorretta da quattro peducci formati da una serie di volute che si ripetono, ma più ampie, a formare le gambe, decorate da motivi fitomorfi e conchiliformi, motivi che modellano anche i raccordi, sotto la seduta (fig. 1). I braccioli, dall'andamento serpentinato, sono costituiti da due grandi festoni coperti da grandi foglie. La spalliera ovale è circondata da girali ed elementi fitomorfi che si accartocciano e da ghirlande di fiori che culminano con il fastigio centrale formato da uno scudo cuoriforme con lo stemma dell'ordine gesuita: il monogramma di Gesù *JHS*, con tre chiodi alla base e una croce in alto (fig. 2). La parte centrale della spalliera è rivestita di velluto rosso con ricami in fili d'oro, con una cornice di elementi fitomorfi e al centro il monogramma *JHS* entro un cerchio da cui si diparte una fitta raggiera (fig. 3).

L'opera sembra un rifacimento in stile di una precedente sedia risalente forse al '700 come denuncia l'andamento sinuoso e ancora tardo barocco delle volute e degli elementi conchiliformi, ormai superati alla metà del XIX secolo. Ma probabilmente la committenza ha dato precise indicazioni agli scultori affinché si ispirassero ad un precedente modello, ma stemperando la forza e l'esuberanza barocca con una maggiore severità di linee e morbidezza dei contorni, in sintonia con lo stile neoclassico diffuso nell'arte sacra del periodo, come dimostra la coeva sedia della chiesa Madre di Bivona (cfr. scheda n. infra).

L'opera fu scolpita nel 1851 dall'intagliatore palermitano Giuseppe Valenti, padre del più noto Salvatore, che allora sedicenne collaborò alla realizzazione del manufatto (cfr. F. Di Pietro, *Salvatore Valenti...*, 1933, p. 9; V. Vicario, *Gli scultori italiani...*, 1990, p. 637; A. Callari, *Valenti Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 340; *Idem*, *Valenti Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 340-341). L'indoratura venne eseguita da Stefano Violanti, come attesta l'iscrizione incisa sul retro della spalliera: *IOSEPHEF VALENTI SCULPSIT STEPHANUS VIOLANTI IN AURAVIT ANNO DNI JESU MDCCCLI*.

Bibliografia: F. Di Pietro, *Salvatore Valenti...*, 1933, p. 9; V. Vicario, *Gli scultori italiani...*, 1990, p. 637; A. Callari, *Valenti Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, p. 340; *Idem*, *Valenti Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. III, 1994, pp. 340-341



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

**PALIOOTTO**  
**BIVONA (AG), CHIESA MADRE**



### 38 PALIOTTO

Seta con fili d'oro, d'argento e policromi

Giuseppa e Angela Puccio, 1852

Bivona (Ag), chiesa Madre

Provenienza: Bivona, chiesa di S. Paolo

Il paliotto ha forma rettangolare e presenta al centro l'*Agnus Dei*, l'agnello seduto su un libro, da cui pendono sette sigilli (fig. 1), simbolico riferimento cristologico che allude a una delle visioni contenute nell'Apocalisse di S. Giovanni: «E vidi... un libro a forma di rotolo, scritto sul lato interno e su quello esterno, sigillato con sette sigilli» (Ap. 5, 1) e ancora «L'Agnello giunse e prese il libro [...] E quando l'ebbe preso [...] si prostrarono davanti all'Agnello» (Ap. 5, 7-8). Il libro contiene i decreti della volontà divina sulla storia umana fino agli ultimi tempi, mentre i sette sigilli corrispondono ad altrettante profezie o visioni (Ap. 6, 1-8, 1) e «simboleggiano la colpa originale, in conseguenza della quale l'umanità è stata esclusa dalla vita divina» (M. Vitella, *scheda n. 25 in L'Eredità...*, 1997, p. 225). Soltanto l'Agnello, cioè Cristo, è degno di prendere il libro e di aprirne i sigilli, perché è stato immolato e ha riscattato per Dio con il suo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione (Ap. 5, 9). Ciò significa che «solo il sacrificio di Cristo, con la sua morte e risurrezione, può restituire all'umanità l'accesso alla vita divina» (M. Vitella, *scheda n. 25 in L'Eredità...*, 1997, p. 225). Sotto l'agnello è ricamata la seguente iscrizione latina: *SEDENTI IN TRONO ET AGNO HONOR ET GLORIA*. Dato il carattere specifico della rappresentazione si evince che il paliotto veniva utilizzato per particolari celebrazioni liturgiche come le Quarantore o il *Corpus Domini*. Dalla raffigurazione centrale si dipanano in modo perfettamente simmetrico due rami, legati da un fiocco, che coprono l'intera superficie attraverso lo sviluppo di motivi vegetali, fiori, foglie, spighe e pampini d'uva, questi ultimi simboli eucaristici (fig. 2). Gli stessi elementi fitomorfi ornano la parte perimetrale, interrotta da grandi rose stilizzate ai quattro angoli.

Il prezioso manufatto, proveniente dalla chiesa benedettina di S. Paolo e custodito nella sacrestia della chiesa Madre (*Leggiamo...*, 2000, p. 82; A. Marrone, *Bivona...*, 2001, p. 408.), venne realizzato nel 1852 dalle monache del monastero di San Paolo, Giuseppa e Angela Puccio, come recita un'iscrizione posta sul retro: *Moniales germanae Giuseppa e Angela Puccio*.

Le abili ricamatrici ripropongono motivi compositivi e decorativi del XVIII secolo, come dimostra il confronto con il paliotto del Museo Diocesano di



Palermo, della prima metà del Settecento col medesimo soggetto dell'Agnello mistico (cfr. M. Vitella, *I tessili...*, in *Arti decorative nel museo...*, 1999, pp. 130-131).

Bibliografia: *Leggiamo...*, 2000, p. 82; A. Marrone, *Bivona...*, 2001, p. 408.



Fig. 1



Fig. 2

**SERIE DI CANDELIERI  
BIVONA (AG), CHIESA MADRE**





### 39 SERIE DI SEI CANDELIERI

Legno dorato

Ignoto intagliatore palermitano, 1856

Bivona (Ag), chiesa Madre (ex chiesa del Collegio dei Gesuiti)

Quattro candelieri della serie di sei presentano una base a sezione triangolare, decorata da tre carnose foglie acantiformi e da baccellature verticali. Il fusto presenta due nodi, quello più piccolo decorato con grani di rosario e quello più grande, vasiforme, decorato con piccole foglie. Nel balaustro ritornano le foglie stilizzate e i grani di rosario, per concludersi con la padellina. Nonostante il prevalere dello stile neoclassico, l'ignoto intagliatore non ha voluto rinunciare alle vistose decorazioni baroccheggianti, omettendo le volute stilizzate e i motivi alla greca, cosa che fanno anche gli argentieri, come dimostra la pisside della chiesa Maria SS. Annunziata di Mezzojuso, del 1840 (A. M. Campo, *scheda n. 18* in *Arte Sacra...*, 1991, p. 166).

Il numero dei candelieri, lignei o argentei, per il servizio d'altare è fissato a sei cui si aggiungeva una croce analoga, che si poneva al centro dell'altare (M. C. Di Natale, *scheda n. II, 253* in *Ori e Argenti...*, 1989, p. 355). Due candelieri hanno una base a sezione triangolare, caratterizzata dalla presenza di volute angolari alla greca, sormontate da festoni stilizzati, che sostituiscono le carnose foglie d'acanto del periodo rococò, e da baccellature verticali. Il fusto presenta un nodo variforme, decorato da piccole foglie stilizzate e da baccellature verticali, e un balaustro decorato da foglie lanceolate, terminante con il bocciolo, il piattello e lo sgocciolatoio. Le due opere rivelano pienamente il gusto neoclassico, attraverso forme lineari e stilizzate geometrizzazioni, che sostituiscono le linee curve e sinuose dei carnosi tralci acantiformi, i cartocci e le conchiglie del barocco e del rococò. Esse si possono confrontare con i candelieri in legno dorato della chiesa Maria SS. Annunziata di Mezzojuso (A. Cuccia, *scheda n. 8* in *Arte sacra...*, 1991, p. 119) e con quelli in argento dell'Abbazia di S. Martino delle Scale (R. Vadalà, *scheda n. 36* in *L'Eredità...*, 1997, pp. 175-176). L'uso delle lunghe foglie stilizzate e delle baccellature si ritrova anche in alcune suppellettili liturgiche in argento della chiesa Madre di Bivona, come nell'ostensorio del 1859, in argento, argento dorato, sbalzato e cesellato, con pietre preziose, di Giovanni Ficarotta, argentiere palermitano (S. Barraja, *I marchi...*, 1996, pp. 103-104; A. Marrone, *Storia delle comunità...*, 1997, p. 180, nota 66; *Idem*, *Bivona...*, 2001, p. 404), e nel calice in argento sbalzato, cesellato e inciso, di ignoto argentiere siciliano del XIX secolo (A. Marrone, *Bivona...*, 2001, p. 404), che trova un

puntuale raffronto con quello del Santuario della Madonna della Dayna di Marineo (A. Scarpulla, *Argenti...*, 2000, pp. 20-21).

I candelieri sono posti sull'altare maggiore della chiesa Madre e vennero realizzati, probabilmente, da un intagliatore palermitano: infatti essi furono acquistati a Palermo nel 1856, per onze 16. 13 (delle quali onze 6.20 donate dal barone Giuseppe Guggino), insieme a quattro vasettini dorati e lavorati con lo stesso disegno dei candelieri, ma di cui non esiste più traccia (Archivio Parrocchiale Bivona, Registro di cassa della Matrice, n. 4, c. 198; A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p.180).

Bibliografia: APB, *Registro...*, n. 4, c. 198; A. Marrone, *Storia delle Comunità...*, 1997, p. 180.

**PULPITO**  
**PALERMO, CHIESA DEI SS. PIETRO E PAOLO**



## 40 PULPITO

Legno intagliato e dipinto

Salvatore Valenti, 1888

Palermo, chiesa dei SS. Pietro e Paolo

Il pulpito, interamente scolpito in legno, è addossato ad una colonna della navata centrale, su cui si affaccia e ha forma pentagonale. La base è costituita da otto pilastrini pentagonali dal capitello composito e con la base terminante in peducci capovolti (fig. 7). Tra un pilastro e l'altro si alternano fasce verticali con motivi decorativi incisi a losanghe esagonali con all'interno motivi fitomorfi stilizzati, quasi un fiore a quattro petali. Al secondo livello stanno sei grandi sostegni a mò di volute, che sorreggono il parapetto e la struttura di base (fig. 8). Ogni elemento presenta un quadrato dove è scolpito al centro un elemento fitomorfo entro una cornice dentellata da cui si dipartono due differenti volute: in basso una foglia che riveste un elemento ondulato con una zigrinatura laterale, in alto un elemento vegetale con varie foglie che, nella parte terminale, si piegano verso il basso. La parte esterna del basamento (che costituisce il piano di appoggio all'interno del pulpito), presenta triangoli delimitati da motivi ad ovali, di memoria neoclassica, al cui interno sono scolpiti a rilievo i simboli degli Evangelisti. Si inizia con l'angelo a figura intera che tiene un libro aperto con la scritta *SANCTVS MATTHAEUS* (fig. 1), segue l'aquila con il libro aperto con la scritta *SANCTVS IOANNES* (fig. 2), la serie degli evangelisti viene interrotta dalle insegne papali, la tiara con le chiavi di San Pietro intrecciate, richiamo alla dedizione della chiesa stessa e al primo papa della Chiesa cristiana. Si riprende con il leone alato, con il libro aperto e la scritta *SANCTVS MARCVS* (fig. 3) e infine il bue alato con il libro aperto e la scritta *SANCTVS LVCAS* (fig. 4).

Il parapetto costituisce la parte più interessante ed elaborata dell'arredo in esame, dove è manifesto il gusto neogotico. La base presenta tre cornici, la prima con un motivo a dentellatura, la seconda con un motivo a baccelli, la terza completamente liscia. Le cinque parti del parapetto sono suddivise da lesene che recano all'interno un motivo floreale alternato: fiori a otto petali si alternano a fiori a quattro petali. Ogni pannello presenta due nicchie intagliate a rilievo con archi trilobati, evidente richiamo all'architettura gotica, al cui interno sono raffigurati i Santi, scolpiti a bassorilievo. Sono in tutto otto figure con i rispettivi emblemi e con il nome inciso attorno all'aureola, secondo la tradizione medievale (figg. 5-6). La galleria di Santi inizia con San Bartolomeo apostolo, raffigurato con il libro e con il coltello, strumento del suo martirio (cfr. *Bibliotheca...*, vol. II, 1962, pp. 851-878); segue San Matteo apostolo ed

evangelista, con il libro chiuso in mano e con l'altra alzata, mostrando il palmo aperto verso l'esterno, in posizione orante (cfr. *Bibliotheca...*, vol. IX, 1967, pp. 110-145); San Giacomo Maggiore, con il bastone e la bisaccia da pellegrino e il libro aperto. Fu detto maggiore per distinguerlo dall'altro apostolo, cugino di Gesù. (cfr. *Santi protettori...*, 2006, p. 179). Questa raffigurazione potrebbe derivare da un prototipo di eccellenza ovvero la statua marmorea del medesimo santo di Antonello Gagini, per la Tribuna della Cattedrale di Palermo (cfr. H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, p. 386); San Giovanni apostolo ed evangelista, con in mano un calice, che evoca un'antica leggenda secondo cui il santo rimase indenne dopo aver bevuto da una coppa avvelenata offertagli dal sacerdote del tempio di Diana a Efeso. Nel Medioevo questa leggenda fu interpretata in chiave simbolica: il calice come rappresentazione della Chiesa e il serpente come prefigurazione di Satana (cfr. *Bibliotheca...*, vol. VI, 1965, pp. 790-797); San Pietro (fig. 6), con libro e una grossa chiave nella mano, simbolo di sovranità, e con il pallio sopra la tunica (cfr. *Santi protettori...*, 2006, p. 278). La chiave fa riferimento al passo evangelico : «A te darò le chiavi del regno dei cieli...», frase rivolta a Simon Pietro da Gesù (Matteo 16, 19); San Paolo (fig. 6), con la spada rivolta verso l'alto, a simboleggiare che lui è il difensore della fede, ma è anche lo strumento del suo martirio, e il libro chiuso (cfr. *Santi protettori...*, 2006, pp. 207-209); San Tommaso apostolo, con il libro (cfr. *Santi protettori...*, 2006, pp. 115-116); San Simone Cananeo apostolo, con il libro aperto (cfr. *Santi protettori...*, 2006, pp. 361-363); San Giacomo minore apostolo, appoggiato ad un bastone, strumento del suo martirio (cfr. *Santi protettori...*, 2006, p. 179); e per finire Sant'Andrea apostolo (cfr. *Santi protettori...*, 2006, p. 207), con libro chiuso e un oggetto lungo non identificato.

Caratteristica comune a tutti i fondali dove sono raffigurati i santi e i simboli degli evangelisti è la presenza di numerose stelline a sei punte incise, che fanno da contorno alle figure rappresentate.

In questo pulpito è assente il baldacchino, una sorta di copertura, decorato con i lambrecchini.

Il manufatto è stato progettato dall'architetto palermitano Antonio La Manna, operante a cavallo tra Otto e Novecento, definito «una delle figure rappresentative dell'aggiornamento tecnologico palermitano della seconda metà del secolo XIX» (cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *La Manna Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 247). Egli progettò una struttura metallica formata da una nervatura agganciata alla colonna. Fu intagliato nel 1888 dallo scultore palermitano Salvatore Valenti (1835-1903), che lavorava sia il marmo che il legno (cfr. G. Fatta, M. C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro...*, 1983, pp. 107, 111

e nota 17; M. C. Ruggieri Tricoli, *La Manna Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 247; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2006, p. 212). Stranamente alcune fonti riportano che il pulpito sia in marmo (M. C. Ruggieri Tricoli, *La Manna Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 247).

Bibliografia: G. Fatta, M. C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro...*, 1983, pp. 107, 111; M. C. Ruggieri Tricoli, *La Manna Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. I, 1993, p. 247; A. Chirco, *Palermo. La città...*, 2006, p. 212.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig 4





Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

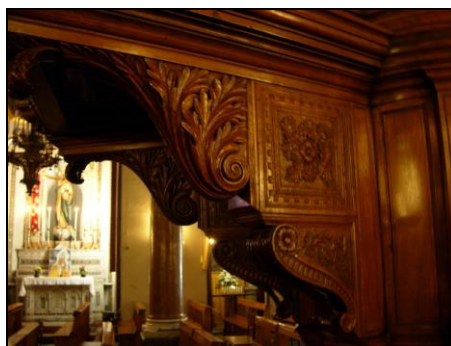


Fig. 8

**COPPIA DI CANDELIERI**  
**CALTANISSETTA, CHIESA DI S. AGATA AL COLLEGIO**



## 41 COPPIA DI CANDELIERI

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore siciliano, 1892

Iscrizioni: *Alla Gran Madre di Dio, offre la famiglia Mazzone, 1892*

Caltanissetta, chiesa di S. Agata al Collegio

Questa coppia di candelieri monumentali fu donata a Maria SS. del Carmelo da una famiglia nissena, come chiaramente s'evince dall'iscrizione apposta sul fusto "Alla Gran Madre di Dio, offre la famiglia Mazzone, 1892". I candelieri hanno una base tripartita da volute aggettanti e poggiano su zampe leonine. Presentano una decorazione a motivi fitomorfi e sulle tre facce convesse sono scolpite testine di cherubini alate. Il fusto è articolato in più nodi: il primo ha forma schiacciata ed è decorato con motivi baccelliformi, la parte centrale del fusto ha andamento più allungato ed è ornato con motivi a rosette a mò di ghirlande e foglie d'acanto, in esso è poi contenuto lo scudo con la suddetta iscrizione; il terzo nodo è costituito da tre testine di cherubini alate, fortemente aggettanti, e l'ultimo, decorato da larghe foglie stilizzate, presenta un andamento vasiforme. I candelieri, che si caratterizzano per le elevate dimensioni, presentano una tipologia che ebbe grande diffusione dalla metà del Cinquecento, divenendo poi un modello cui s'ispirarono argentieri e intagliatori dei secoli successivi, che aggiornavano tale tipologia secondo le varianti stilistiche proprie delle loro epoche. Le opere sono da attribuire ad un ignoto intagliatore siciliano, il quale riesce a fondere con gusto motivi cinque-seicenteschi, come dimostrano la tipologia della base e le testine di cherubini alate aggettanti, e motivi neoclassici più attuali proponendo un originale ed eclettico linguaggio di revival. Le opere si possono confrontare con la coppia di candelieri d'argento del 1651 (cfr. M. Vitella, scheda n. II. 16, in *Il Tesoro nascosto...*, 1995, p. 209), custoditi nel Santuario dell'Annunziata di Trapani, e con il candeliere, sempre in argento, realizzato nel 1596 da Nibilio Gagini e Pietro Rizzo, del Museo Alessi di Enna (cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, pp. 181-182). I candelieri qui esaminati presentano alcune profonde spaccature alla base e delle cadute di colore. Sarebbe, quindi, auspicabile un restauro che ne ripristini la solidità e ne reintegri la doratura.

INEDITA

**SEDE DEL CELEBRANTE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. FRANCESCO SAVERIO**



## 42 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Francesco Saverio

La sedia è sorretta da quattro gambe troncoconiche con scanalature, grani di rosario, baccelli e da elementi fitomorfi disposti a ombrello. La parte inferiore della cornice della seduta presenta due volute alla greca che terminano in elementi vegetali. La cornice è decorata da grani di rosario, da ovoli e da un festone continuo. I braccioli sono costituiti da due testine angeliche alate raccordate con la spalliera da due grandi volute fitomorfe. La spalliera ovale è abbellita da un giro continuo di foglie e di minuscoli ovoli, inframezzate da quattro rosette entro quadrati, due in alto e in basso, due a destra e a sinistra. La parte superiore della cornice esterna presenta spighe di grano e grappoli d'uva, simboli eucaristici, e culmina con una composizione a mò di scudo, costituita da pampini e grappoli d'uva, al centro della quale è inserito l'emblema di S. Francesco Saverio, il titolare della chiesa: un granchio che regge la croce (fig. 1). Nel *Compendio della vita di s. Francesco Saverio della compagnia di Gesù* (Roma 1793, pp. 80-81) si narra che durante una tempesta in mare aperto, il santo, sulla barca che lo avrebbe portato a Tamalo, smarì il suo crocifisso. L'indomani mattina, passeggiando sulla spiaggia, vide che usciva dalle acque del mare un grosso granchio col suo crocifisso tra le branchie. Postosi in ginocchio con le braccia aperte accolse con rinnovata fede il "caro suo pegno".

Lo stesso emblema si vede nel pulpito della stessa chiesa (cfr. scheda n. 50, infra). Attorno alla composizione si diparte una fitta raggiera. Questo elemento certifica che il manufatto fa parte dell'arredo originario dell'edificio gesuitico. La sedia, posta nel presbiterio, a destra dell'altare maggiore, è opera di ignoto intagliatore siciliano del XIX secolo, che operava ispirandosi alla sintassi compositiva neoclassica.

INEDITA



Fig. 1



**SEDE DEL CELEBRANTE**  
**PALERMO, CHIESA DI S. FRANCESCO DI PAOLA**





### 43 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Francesco di Paola

La sedia ha una base a forma trapezoidale ed è sorretta da quattro gambe troncoconiche con scanalature. La cornice della seduta presenta un motivo continuo di scanalature verticali. Nella parte anteriore due volute fitomorfe reggono i braccioli costituiti, nella parte finale, da volute alla greca che recano anteriormente fiori. Lo schienale ha forma trapezoidale rovesciata ed è decorato nella parte interna da una perlinatura continua. La parte sommitale presenta al centro un fregio fitomorfo.

La sedia è opera di ignoto intagliatore siciliano del XIX secolo che richiama lo stile Luigi XVI. Cenno distintivo di questi arredi è l'uso delle caratteristiche gambe a piramide troncoconica innestate su moduli a geometria lineare, con piano, fianchi e pannelli centrati da eleganti decori a ornato geometrico o a rappresentazioni archeologiche, dove l'intaglio solo raramente giunge a lambire partiture come le pilastrate o la grembiulina (cfr. R. De Fusco, *Storia dell'arredamento...*, vol. I, 1985, pp. 249-252).

**SEDE DEL CELEBRANTE  
NARO, CHIESA DI S. CATERINA**



#### **44 SEDE DEL CELEBRANTE**

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Naro (Ag), chiesa di S. Caterina

La sedia poggia su zampe zoomorfe e presenta quattro gambe ricoperte da larghe foglie. La seduta è decorata, nella parte anteriore, da scanalature, mentre alle estremità vi sono gli appoggi per i braccioli, caratterizzati da grossi cubi con all'interno fiori stilizzati. Da qui si dipartono le volute che si accartocciano formando un sinuoso disegno, così da modellare i braccioli che si raccordano alla parte inferiore della spalliera ovale. Questa ha il perimetro decorato con un giro continuo di larghe foglie e nella parte più esterna sono scolpiti due rami di palma. La parte apicale presenta ancora numerose volute che con andamento flessuoso formano uno scudo che ha al suo interno una croce, una fiaccola e un altro oggetto non identificato.

Il manufatto è opera di ignoto intagliatore siciliano del XIX secolo ed è ascrivibile alla temperie neobarocca.

INEDITA

**SEDE DEL CELEBRANTE**  
**PALERMO, ORATORIO DEL SS. ROSARIO IN S. DOMENICO**



## 45 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato, velluto con ricami in fili d'argento

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, oratorio del SS. Rosario in S. Domenico

L'elegante sedia per il celebrante, in legno dorato e velluto rosso, ha forma circolare ed è retta da quattro piedi troncoconici, formati da un piccolo pomo, da un fusto in gran parte liscio e decorato quasi a metà altezza da lunghe foglie lanceolate capovolte. La cornice della seduta è decorata da un motivo continuo di grani di rosario alternati a volute intrecciate, motivo che si ritrova anche nelle suppellettili liturgiche d'argento della fine del XVIII secolo come la pisside da viatico del museo Diocesano di Mazara del Vallo (Tp) (cfr. P. Allegra, *scheda 73* in M. C. Di Natale, *Il Tesoro dei Vescovi...*, 1993, p. 120). Due volute acantiformi fanno da sostegno ai braccioli, anch'essi terminanti con larghe foglie. Lo schienale ha forma ovale ed è decorato in tutto il suo perimetro, nella parte più esterna, da un giro di piccole foglie stilizzate, e, nella parte interna, da una perlinatura. A metà dello schienale, nella parte esterna, sporgono due elementi, decorati con fiori, che fanno da raccordo con le volute dei braccioli. Al centro della spalliera il tessuto è decorato con delicati ricami in fili d'argento che raffigurano lo stemma dell'Ordine Domenicano, la stella e il cane con la fiaccola sul globo, circondato da un motivo ornamentale a palmette cuoriformi stilizzate. Lo stesso motivo si ripete sul ripiano di appoggio. La sedia si pone come esempio di fusione tra lo stile Luigi XVI e lo stile Impero, come denunciano le volute dei braccioli che si muovono ancora secondo una linea ondulata. Nell'inventario del 1845 è segnalata «una sedia di messa cantata di velluto cremisi riccamata d'oro» (ASDP, Fondo Diocesano, Curia Arcivescovile, Visite Pastoral, *Sacra Visita...*, n. 1182, fasc. 11; P. Palazzotto, *I "ricchi arredi"...*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario...*, 2002, p. 62) che non dovrebbe identificarsi con questa esaminata, poiché i ricami sono in argento.

INEDITA

**SEDE DEL CELEBRANTE  
PALERMO, CHIESA DI S. GIUSEPPE DEI TEATINI**



## 46 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Giuseppe dei Teatini

La sedia è sorretta da quattro piedi tronconici caratterizzati da una base ricoperta da foglie stilizzate allungate, da un fusto con scanalature e un nodo vasiforme schiacciato con baccelli. La cornice della seduta presenta un giro di baccelli interrotti da quadrati entro cui sono intagliati fiori. I braccioli, dall'andamento curvilineo, terminano con un motivo alla greca, nelle cui facce esterne si trovano elementi fitomorfi. Fanno da appoggio ai braccioli due animali o meglio il collo di un'oca o di un cigno, terminanti in tralci vegetali (fig. 1). Questo motivo richiama i braccioli delle sedie in stile impero. La spalliera è costituita da una cornice ovale decorata, nella parte più interna, da piccole foglie stilizzate simili ad ovoli, e in quella esterna da una ghirlanda di elementi fitomorfi collegati. In alto compare uno scudo circondato da volute, entro cui è intagliata una croce.

La sedia, opera di un ignoto intagliatore siciliano del XIX secolo, si configura come tipico esempio di stile neoclassico come dimostrano gli elementi decorativi stilizzati e si può confrontare con quella, purtroppo trafugata, della chiesa del Carmine di Ciminna (cfr. *Furti d'arte...*, in "Kalòs" anno 7 n. 2, 1995, p. 35).

INEDITA



Fig. 1



**SEDE DEL CELEBRANTE**  
**PALERMO, CHIESA DI SANT'ANNA LA MISERICORDIA**



## 47 SEDE DEL CELEBRANTE

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Anna la Misericordia

La sedia è retta da quattro gambe scanalate, con piccole foglie alla base. La cornice della seduta presenta triglifi e una serie di ghirlande che percorrono l'intero perimetro. Due volute acantiformi sostengono i braccioli costituiti da volute alla greca che, nella parte centrale, sono decorate da grani di rosario. Due volute simili sostengono lo schienale ovale, circondato da una cornice decorata da un festone che percorre tutto il perimetro esterno e, nella parte superiore, da motivi fitomorfi dall'andamento flessuoso, culminanti in un fastigio (Fig. 1). Questo presenta nella zona centrale un cerchio dove è scolpito un triangolo con un occhio, simbolo dell'onnipresenza della Santissima Trinità. Uno dei simboli comuni al cristianesimo (e alla massoneria) è il triangolo nel quale è inscritto il Tetragramma ebraico, o qualche volta semplicemente uno IOD, prima lettera del Tetragramma. Talvolta lo IOD stesso è sostituito da un occhio, che viene generalmente designato come l'occhio che vede tutto (M. Soranzo, *Iconografia della Santissima Trinità*, in "Vita Pastorale", n. 6 giugno 2007). Al di sopra, un fiocco tiene uniti gli elementi fitomorfi, disposti in maniera speculare con tre diramazioni a destra, tre a sinistra e uno al centro, con effetto a cascata. In prossimità dei braccioli sono inseriti i simboli eucaristici del Corpo e del Sangue di Cristo, le spighe di grano, che rinviano al pane, e i grappoli di uva, che si riferiscono al vino. Al centro della spalliera, di velluto rosso, è ricamato lo stemma del Terz'Ordine Regolare di S. Francesco, forse coevo alla sedia. Ai tradizionali elementi presenti nello stemma comune a tutte le famiglie francescane (il braccio di Cristo incrociato con quello di S. Francesco sullo sfondo della Croce), il Terz'Ordine Regolare suole aggiungere una corona di spine, tre chiodi, la scritta O.P.C., il tutto sormontato da una corona regale. La corona di spine e i chiodi sono insieme un emblema della passione di Cristo, esempio di ogni vero penitente, e un omaggio al santo Patrono del Terzo Ordine, San Luigi IX, re di Francia. Le tre lettere puntate "O.P.C." significano *Ordo Poenitentiae Clausuralis*. La corona regale, che sormonta lo scudo, potrebbe essere interpretata come un omaggio ai santi patroni del Terz'Ordine, San Luigi re e Santa Elisabetta regina, ma potrebbe anche significare che la penitenza ci merita il regno dei cieli. Questo è il concetto contenuto nel detto *Poenitentia coronat*, che si legge talvolta in un cartiglio svolazzante (G. Andreozzi, *Il Terzo Ordine Regolare...*, 1993). La sedia, dunque, era di proprietà dei Padri francescani

che abitavano il convento attiguo alla chiesa di S. Anna La Misericordia, e fu commissionata ad un ignoto intagliatore siciliano del XIX secolo, che si ispirava ai modi della decorazione neoclassica e in particolare agli arredi profani in stile Luigi XVI.

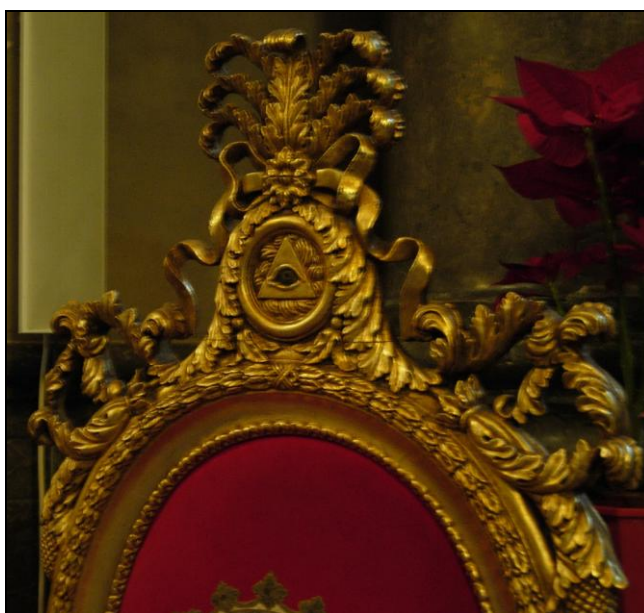


FIG. 1

INEDITA

**PULPITO**  
**PALAZZO ADRIANO (PA), CHIESA MADRE MARIA SS. DEL LUME**



## 48 PULPITO

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palazzo Adriano (Pa), chiesa Madre di Maria SS. del Lume

L'inedito pulpito, addossato alla prima colonna di sinistra, ha una base a cono rovesciato decorata da piccole volute dorate. Il parapetto rettangolare è rimarcato da cornici sia nella parte inferiore che nella parte superiore. La parte anteriore è divisa in tre settori ed è decorata con elementi vegetali, volute e testine angeliche di manieristica memoria. Al centro è collocata una figura allegorica a bassorilievo raffigurante l'Umiltà: una figura femminile seduta su uno scanno mentre regge una croce e ai suoi piedi i simboli del potere, la corona regale e la mitria papale. A sinistra, San Pietro che mostra le chiavi e a destra San Paolo con la spada rovesciata. Nelle parti laterali sono scolpiti due santi vescovi, probabilmente due Dottori della Chiesa, forse Agostino e Ambrogio. Sulla fascia di appoggio alla colonna, terminante nella parte superiore con volute, è intagliato lo stemma mariano. In alto è il baldacchino con i consueti lambrecchini stilizzati. Si tratta di un manufatto di ignoto intagliatore che probabilmente ne sostituì uno più antico, risalente al XVII o al XVIII secolo di gusto barocco, a cui sembrano alludere i decori fitomorfi e la generale struttura.

INEDITO

**PULPITO**  
**PALERMO, CHIESA DI SAN GIORGIO IN KEMONIA**



## 49 PULPITO

Legno intagliato, dipinto e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo (ante 1845?)

Palermo, chiesa di S. Giorgio in Kemonia

Il pulpito, oggi utilizzato come ambone, è in legno dipinto a imitazione del marmo, nelle varinanti rosso, verde, giallo e blu, che corrispondono ai materiali più utilizzati nel XIX secolo per la realizzazione di arredi ecclesiastici. Ha forma quadrata ed è retto da quattro semplici sostegni. Il parapetto è scandito da varie cornici e da due piatte lesene alle estremità. Al centro, su un fondo che vuole imitare il prezioso lapislazzulo, è inserito un'emblema in legno dorato a rilievo che rappresenta il Cuore Immacolato e Addolorato di Maria, trafitto da una spada, circondato da una fitta raggiera entro una ghirlanda tenuta da un fiocco in basso. L'emblema denuncia la probabile provenienza da una chiesa intitolata alla Vergine Maria, forse di pertinenza confraternale. Il pulpito potrebbe essere identificato con quello citato in un inventario del 1845 redatto da don Giovanni Antonio Tortorici in occasione della sacra visita effettuata dall'arcivescovo di Palermo Ferdinando Maria Pignatelli (ASDP, Fondo Diocesano, Curia Arcivescovile, Visite Pastorali, *Sacra Visita...*, vol. 1183, c. n.n.; S. Grasso, *Le arti figurative...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009, p. 185).

Il manufatto è opera di ignoto intagliatore siciliano ed è stilisticamente ascrivibile alla temperie neoclassica.

Bibliografia: S. Grasso, *Le arti figurative...*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio...*, 2009, p. 185.



**PULPITO**  
**PALERMO, CHIESA DI SAN FRANCESCO SAVERIO**



## 50 PULPITO

Legno intagliato, dipinto e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Francesco Saverio

Il pulpito è in legno dipinto a imitazione del marmo, nelle varianti rosso, verde e blu che corrispondono al verde di Calabria, al rosso della Piana e al lapislazzulo. E' sorretto da quattro semplici sostegni e ha forma quadrata con gli angoli smussati e cornici dall'andamento curvilineo. Reca sul parapetto anteriore l'emblema a rilievo dell'ordine gesuita (fig. 1), in legno dorato, il monogramma del nome di Gesù, *JHS* (*Jesus Hominum Salvator*), con tre chiodi (simboli della Crocifissione di Cristo) in basso, circondato da un ramo di palma e uno di ulivo, cinto da una raggiera, mentre sul parapetto laterale è collocato l'emblema, sempre in legno dorato, di S. Francesco Saverio, titolare della chiesa, il granchio che cinge una croce, circondato da due rami di gigli, evocanti la purezza del santo (fig. 2). Lo stesso emblema si trova scolpito su uno scudo marmoreo nella facciata della chiesa, sopra il portale centrale (C. Scordato, *In Lucem Gentium...*, in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 80). Il granchio fa riferimento a un episodio della vita del santo gesuita, che avendo perduto la croce in un fiume, la ritrovò in bocca ad un granchio che gliela porse venendogli incontro nell'altra riva (*Ibidem*, p. 101).

Questo elemento conferma che l'arredo, di ignoto intagliatore, appartiene al patrimonio originario della chiesa, retta dai Gesuiti fino al 1860 (V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La chiesa di san Francesco Saverio...*, 1999, p. 20), data della seconda espulsione dell'ordine dalla Sicilia. Ciò potrebbe costituire un termine *ante quem* per la datazione del manufatto.

INEDITO



Fig. 1



Fig. 2

**COPPIA DI CANDELABRI**  
**S. STEFANO QUISQUINA (AG), CHIESA MADRE**



## 51 COPPIA DI CANDELABRI

Legno intagliato e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

S. Stefano Quisquina (Ag), chiesa Madre

I candelabri hanno base triangolare e sono sostenuti da peducci a forma di blocchi quadrati privi di decorazioni. Su questi poggiano tre volute alla greca, la cui parte esterna è ricoperta da una foglia acantiforme, che si raccordano a un elemento circolare vasiforme rovesciato, decorato da scanalature. Segue il nodo, anch'esso vasiforme, decorato da un giro di foglie stilizzate, e il fusto a forma di cono allungato e completamente scanalato. Sul padellino è collocato un nodo circolare con grossi baccelli da cui si sviluppa una struttura a sette bracci, con elementi fitomorfi. Si tratta di un particolare candelabro, la Menorah (ebraico: *מנורה*) che nell'antichità veniva acceso all'interno del Tempio di Gerusalemme attraverso combustione di olio consacrato. Il progetto originale, la forma, le misure, i materiali e le altre specifiche tecniche si trovano per la prima volta nella Torah, nel libro dell'Esodo (25, 31-39).

Esso è ripreso nella simbologia cristiana come allusione ai sette Sacramenti o ai sette doni dello Spirito Santo. Questo candelabro entrò nella liturgia cristiana in epoca medioevale (si ricorda l'esemplare conservato nel santuario di S. Maria in Vulturella, prevalentemente datato alla seconda metà del XIII secolo cfr. E. Lavagnino, *Candelieri*, in *Enciclopedia...*, vol. III, 1948, pp. 521-522), per quanto già dall'età paleocristiana apparve con valore simbolico-decorativo in oggetti e suppellettili. La tipologia del candelabro a sette bracci -simmetrici, radiali o con inserti vegetali che riprendono l'andamento dei bracci- è stata abbastanza diffusa dal periodo medioevale sino al XX secolo.

La coppia di candelabri dalle grandi dimensioni è collocata all'interno del presbiterio della chiesa Madre di S. Stefano Quisquina (Ag) ed è opera di un ignoto intagliatore del XIX secolo, dal gusto marcatamente neoclassico.

INEDITA



**COPPIA DI CANDELIERI E QUATTRO VASI PORTAFIORI  
PALERMO, CATTEDRALE**



## **52 COPPIA DI CANDELIERI E QUATTRO VASI PORTAFIORI**

legno intagliato, dipinto e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, Cattedrale

Il completo per l'altare, formato da due candelieri e da quattro vasi portafiori in legno intagliato, dipinto e dorato, è attualmente collocato nel presbiterio, accanto alla nuova mensa, della Cattedrale di Palermo, in un contesto improprio, visto che la loro destinazione è il gradino maggiore di un altare. I candelieri hanno una base a sezione triangolare retta da peducci geometrici trapezoidali, da cui partono eleganti volute. La cornice superiore è decorata, agli angoli, da baccelli e da rosette. Il fusto, dove è presente un solo nodo, presenta decori quali grani di rosario, festoni e ghirlande, elementi fitomorfi, volute stilizzate che investono anche il balaustro. Il bocciolo e la padellina sono ricoperti da elementi vegetali in maniera simmetrica.

I vasi hanno una base circolare decorata da foglie, su cui si innalza il fusto delimitato in alto da grani di rosario. La coppa presenta, in basso, lunghe foglie stilizzate e in alto riquadri delimitati da grani di rosario, attraversati da ghirlande. Il coperchio, dall'andamento conico schiacciato, è decorato in basso da un motivo a cerchi colorati, ad imitazione delle pietre preziose, e culmina con una sommità a forma di ombrello, ornata dalle usuali foglie, dove venivano inserite le frasche in argento.

INEDITI



**COPPIA DI TAVOLI**  
**PALERMO, CHIESA DI S. IPPOLITO MARTIRE**



### 53 COPPIA DI TAVOLI

Legno intagliato, dipinto e dorato

Ignoto intagliatore, XIX secolo

Palermo, chiesa di S. Ippolito martire

La coppia di tavoli è collocata nel presbiterio, davanti l'altare maggiore ed utilizzata per il servizio liturgico. Sono in legno dipinto a finto marmo e dorato e hanno una forma a U con sviluppo orizzontale. La base è retta da otto piedini sferici, due angeli scolpiti a tutto tondo reggono la mensa, alle loro spalle due sostegni a mò di lesene decorate da ghirlande di grappoli d'uva in legno. La cornice superiore della mensa è decorata da un motivo continuo ad ovoli. I tavoli si caratterizzano per la presenza dei pregevoli angeli-telamoni (figg. 1-2), dall'intaglio minuzioso e dall'efficace resa plastica. Vestono una tunica con maniche corte, definita da una cintura a vita alta, e un gonnellino con sottoveste che lascia scoperte le gambe. Da notare anche la fattura dei volti idealizzati e delle acconciature a ciocche inanellate. L'ignoto scultore, forse siciliano, sembra conoscere la cultura figurativa palermitana a cavallo tra XVIII e XIX secolo, dove le mollezze tardobarocche si attenuano e si mescolano con le nuove istanze neoclassiche, come nelle opere di Valerio Villareale e della bottega dei Quattrocchi e dei Bagnasco, per cui non si può escludere che si tratti di un seguace di queste botteghe. Angeli-telamoni si trovano in molti altari maggiori siciliani del XVIII e del XIX secolo come quello della chiesa di S. Maria della Pietà e di S. Antonio da Padova di Palermo (cfr. schede nn. 11, 30, *infra*). Ma è un motivo ricorrente anche nell'argenteria sacra dello stesso periodo, come dimostra l'ostensorio della chiesa di S. Giuseppe dei Teatini di Palermo, di ignoto argentiere palermitano del 1780 (M. Accascina, *Oreficeria...*, 1976, p. 414) e quello della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo, di ignoto argentiere del XIX secolo (cfr. M. Vitella, *Opere d'arte per la liturgia...*, in A. Cuccia, *La Chiesa del convento...*, 2002, p.95).

INEDITA

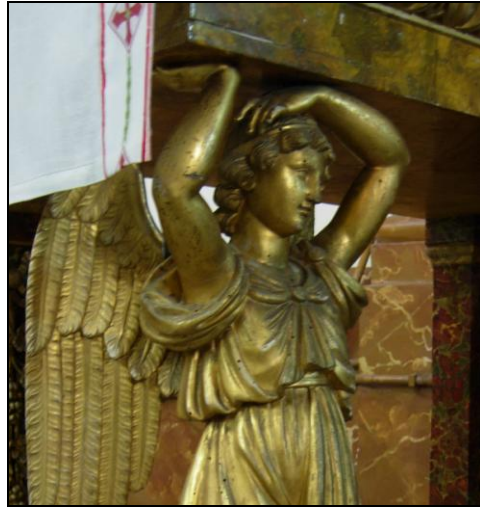


Fig. 1



Fig. 2

## APPENDICE DOCUMENTARIA

DOC. 1

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Corporazioni religiose soppresse, Spasimo, vol. 38, cc. 105-113.

“Relazione preventiva per la formazione di un altare maggiore di marmo per la V.le Chiesa de RR. PP. Benedettini Bianchi”.

Nota della spesa abbisognevole per la formazione di un altare maggiore di marmo a vari colori pella Ven. Chiesa dell'ospizio de Padri Benedettini Bianchi, della forma e colore a tenor del disegno controsegnato dalli contraenti [...] il tabernacolo circolare girato con n. 6 colonne con cornice intagliata sopra e cupola sopra circolare con piccolo monte che forma il tronco della croce [...] portellino di pietra di calcara di colore celeste [...] il centro del palio che forma un'urna giusta la sua proporzione di verde di Genova e piano fatto di pietra di Taormina [...] laterale dell'urna n. 4 colonnetti che sostengono la mensa di marmo bianco scannellate ed il detto scannello indorato d'oro con base e capitello di legname e l'intermedio delle colonne due vasi di pietra di Taormina a tenore ancora del disegno. I paliotti eseguiti cioè il fasciato di burlè di Francia, una gola di legname intagliata ed indorata, il fondo di verde di Genova e le risvolte di detti paliotti a vari colori. La balata che forma la mensa di quella pietra che gli sarà approntata dalle persone incaricate con dovuta scorniciare ed intagliare per come si trova delineata nel disegno ed in caso la detta balata manca di misura allora lo scarpellino si obbliga ridurla a quella lunghezza abbisognevole a detto altare con supplirvi il rimanente, sopra di essa mensa il gradino bastardo di quella lunghezza ed altezza con suo risvolto di giallo alberato a tenor del disegno e della mostra fasciato di burlè ed il sopra di detto gradino bastardo per scopo de candelieri, di marmo bianco; sopra di esso gradino bastardo, il gradino maggiore eseguito cioè un plinto di Porto Venero con fusajolo di marmo bianco dorato, fasciato di burlè di Francia diviso in vari cassettoni a tenor del disegno; gola di legname intagliata ed indorata; fondo di verde di Genova adornati con sue risvolte di diversi colori; altro lato in tutto simile. In centro la forma del tabernacolo circolare eseguito cioè plinto di Porto Venero, fusto impellicciato di verde novello macchiato giallo girato da 6 colonne di Burlè di Francia con basi e capitelli di legname indorati. Sopra di esse colonne fascione di pietra a tenor del disegno e giusta la mostra; sopra di esso fascione la cornice di marmo intagliata

ed indorata; sopra di essa cornice una fascia in giro che forma banconata di cotognino di Sage giusta la mostra entro fascia di burlè di Francia; sopra di esso il cupolo di verde simile al fusto; sopra un tronco di colonna di burlè di Francia impellicciato ed il monte sopra di legname indorato che è il sostenimento della croce e tutto analogo al disegno; il portellino di detto tabernacolo con sua cerniera di rame dorato, fintizza di rame toppa e chiave.

Il detto altare si dovrà terminare fra lo giro di mesi sei da contarsi dal giorno primo di giugno ventuno 18 trenta sette di modo che ne primi di dicembre dovrà farsene la consegna. Il prezzo intiero dell'altare come sopra da costruirsi si è determinato tra di noi infrascritti pagabili come sopra si è detto e lo infrascritto Pre Don Giuseppe Patti abate di governo del Monastero di San Giorgio la Kimonia mi obbligo di eseguire i pagamenti come sopra convenienti e più quando sarà l'opera consegnata [...]. Ed infrascritto don Giuseppe Durante assume la qui trascritta convenzione e mi obbligo di eseguire la costruzione del sudetto altare di marmo a seconda il disegno e maestrevolmente come sopra si è detto ed in caso di mancanza di uno o di più parti mi obbligo ai danni ed interessi

Fatto in Palermo li ventuno maggio 18 trentasette

P. D. Giuseppe Patti Ab. di Gov. No Olivetano

Giuseppe Durante

DOC. 2

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Corporazioni religiose soppresse,  
Convento S. Francesco di Paola e S. Oliva, vol. 645, cc. 29-63.

c. 29 gennaio 1828

onze quattro al signor D. Salvatore Ajello adornista per mastria per aver pittato il modello dell'altare che deve costruirsi nella nostra Chiesa come per mandato,  
onze due tarì dieci al signor D. Giuseppe Messina in conto della mastria del altaro come per mandato,

onze una tarì sette grana 8 al signor D. Giuseppe Messina sono per spese di secatura di marmo ed altro dalli 2 gennaio sino alli 5 come meglio per nota mandato e ricevo,

onze due tarì quindici al signor d. Giuseppe Messina in conto di sue fatiche per la costruzione del altare,

onze due a d. Giuseppe Messina in conto di sue fatiche per la costruzione del altare,

onza una tarì 5 grana 5 al detto di Messina per spese di secatura dalli 14 alli 19 ed altre spese come meglio per nota e mandato

onze due al signor d. Giuseppe Messina in conto di sue fatiche per la costruzione del altare,

onze una tarì due grana 1 al detto di Messina sono per spese di secatura dalli 21 alli 26 gennaio ed altre spese come meglio per nota e mandato

c. 30 febbraio 1828

onze due al signor D. Giuseppe Messina marmoraro in conto di sue fatiche per l'altaro

onze ventisette grana quattordici al suddetto sono per spese di secatore di amrmi ed altro come meglio per nota e mandato dalli 28 gennaio sino al primo febbraio

onze due al signor D. Giuseppe Messina marmoraro in conto di sue fatiche per l'altaro

onze diciotto al signor D. Giuseppe Messina per spese fatte per compra di marmi e carbone dalli 17 sino alli 23 febbraio 1828

onze due al detto di Messina marmoraro in conto di sue fatiche per la costruzione dell'altare maggiore come per mandato e ricevo

c. 31 marzo 1828

onza una tarì 12 grana 13 per spese di secatura di marmi compra di marmo giallo, carbone ed altro

onze due tarì quattro grana 12 al signor D. Giuseppe Messina marmoraro in conto di sua mastria per la costruzione del altare

onze 2 tarì 22 grana 10 a detto Giuseppe Messina marmoraio in conto della  
manifattura del altare della nostra Chiesa

tarì 23 grana 16 ad detto per spese di carbone polvere di marmo secatura di  
marmi e pietra

tarì 5 grana 11 a detto D. Giuseppe Messina marmoraio sono per spese fatte nei  
giorni deci ed 11 marzo 1828 per carbone e compra di marmo

onze 2 al signor D. Giuseppe Messina marmoraio in conto di sue fatiche per la  
costruzione del altare

tarì 14 grana 15 al D. Giuseppe Messina marmoraio sono per tante spese fatte  
per compra di marmo e carbone

onza uno e tarì 21 a detto Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue  
fatiche per la costruzione del nuovo altare

c. 32 aprile 1828

onze due al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue  
maestrie per la costruzione del altare per la nostra Chiesa

onze due tarì 6 grana 10 a D. Giuseppe Messina marmoraio sono per tante spese  
fatte in compra di giallo, verde antico palmi 3 listilli polvere di marmo e carbone  
dalli otto aprile sino alli 12

onze 2 tarì 7 al detto di Messina marmoraio sono in conto di sue fatiche per la  
costruzione del altare maggiore

onze 1 al signor Nicolò Todaro petrasta in conto delli listilli di granito rosso e  
pietra calcara per l'urna

tarì 19 al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono per tante spese da lui  
fatte per la costruzione del altare maggiore dalli 4 aprile sino alli 19.

Onze due al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue  
fatiche per la costruzione del novello altare

Tarì 21 grana 10 a D. Giuseppe Messina marmoraio sono per tante spese da lui  
fatte per la costruzione del altare dalli 21 aprile alli 26

Onze due a detto Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue fatiche per  
la costruzione del altare maggiore

c. 33 maggio 1828

tarì 18 grana 6 D. Giuseppe Messina scarpellino sono per tante spese da lui fatte  
per la costruzione del altare dalli 28 aprile 1828 sino alli 3 di maggio

onze due tarì 10 al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue  
fatiche per la costruzione dell'altare maggiore



onze 2 a Don Nicolò Todaro petrista a conto di onze 3 in conto delle sue fatiche per li listilli di granito e pietra calcara

tarì 20 grana cinque al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono per tante spese da lui fatte dalli 5 maggio sino alli 10

onze due tarì 6 al signor D. Giuseppe Messina marmoraio sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altaro

tarì 21 grana 5 a D. Giuseppe Messina scarpellino sono per tante spese da lui fatte per la costruzione dell' altare

onze 2 tarì 1 grana 5 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altaro

c. 34 maggio 1828

tarì 20 a a D. Giuseppe Messina sono per compra di un pezzo di Burlè per fatigare i cavallucci dei Palliotti comprato dal marmoraro Mosca

onz2 2 tarì 6 al di Messina sono per sue fatiche per la costruzione dell'altare maggiore

tarì 24 a mastro Lorenzo Somma per 6 giorni di alluminare i marmi dalli 19 maggio sino alli 24

tarì 29 grana 10 a D. Giuseppe Messina per tante spese per compra di marmi e secatura di detti

onze una a D. Nicolò Todaro a complimento di onze 4 sono in conto delle pietre forti per servizio del nostro altare

tarì 24 a mastro Lorenzo Somma per giorni 6 per allustrare i marmi dalli 26 alli 31 maggio

onze 2 tarì 6 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

c. 35 giugno 1828

onze 2 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

onze 2 tarì 16 grana 12 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

onze 2 tarì 6 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

onze 2 tarì 19 grana 12 al signor D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

tarì 24 a mastro Lorenzo Somma sono per giorni 6 per allustrare i marmi dell'altare

(29 giugno): onze 4 tarì 8 grana 7 a D. Michele Messina sono per tante spese fatte ed in favarotta e per mastria per l'acquisto della pietra e per la scalinata del altare

Onze una tarì 6 a D. Salvatore Bagnasco scultore di legname sono in conto delle statuette sopra l'altare

c. 36 luglio 1828

onze una a D. Nicolò Todaro petrista a conto di onze 5 a conto delli listilli ed altro

tarì 2 grana 6 a D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

tarì 27 grana 16 a D. Giuseppe Messina scarpellino sono in conto di sue fatiche per la costruzione del altare

c. 37 agosto 1828

tarì 15 a D. Nicolò Todaro sono per (?) palmo di granito per conpirsi l'ulna del altare

onze una tarì 18 al signor Giuseppe Durante per compra di marmo Persichino per i moriglioni del tabernacolo

onze 2 al signor D. Salvatore Bagnasco in conto delle statuette per l'altare maggiore

c. 40 ottobre 1828

tarì 22 grana 2 a Giuseppe Messina e per esso a di Michele di lui figlio sono per tante spese da lui fatte dalli 6 ottobre alli 11

c.42 novembre 1828

onze 3 tarì 23 grana 5 a mastro Giovanni Pellicano sono per carrozzari quindici e palmi due per li scaloni ad altare pietra di Portella di mare

tarì 28 a mastro Giuseppe Pellicano pirriatore per dividere la pietra venuta da Portella di Mare per formare i scaloni dell'altare maggiore

c. 44 dicembre 1828

tarì 18 D. Michele Messina sono per rigalia per essere andato a fatigare per la pietra della Pradella a Passo di Oregone

onze una al signor Gesuè Alessi intagliatore sono a conto delli capitelli, candileri ed altro per il novello altare

c. 49 gennaio 1829

onze uno tarì 24 a D. Michele Messina scarpellino sono per sue fatiche per essere andato alla favarotta due volte per l'acquisto della Pietra della favarotta

onze 20 a D. Ignazio Bondi indoratore sono per sodisfo della prima paga dell'altare

onze 3 tarì 6 al signor D. Giacomo D'Angelo argentiere sono in conto delle onze 11 della cerniera del tabernacolo

c. 50 febbraio 1829

onze 10 a D. Ignazio Bondi indoratore sono a conto delle onze 20 per indoratura di altare, candilieri e d altro

c. 59 settembre 1829

onze 12 tarì 15 a D. Giosuè Alessi intagliatore a complimento di onze 25: 3 n. 20 candilieri del gradino bastardo, n. 8 capitelli, una palma corona e piomazzo dell'urna, n. 2 candilabri

c. 63 aprile 1830

onze 4 a D. Giuseppe e D. Michele Messina in prezzo delle loro fatiche per la formazione dell'attico sotto il cubulo del tabernacolo dell'altare maggiore

c. 66 (31 agosto 1762)

onze 18 per detto a D. Nicolò Anito Ing. cioè onze 12 pelle sto [...] pagate alli maestri che fecero il modelo di legname di detto altare

onze 40 per detto a mastro Gi [...], M. Ignazio e M. Leonardo Musca marmorari a conto della scalinata di pietra gialla dalli suddetti di Mosca obbligati di fare per suddetto altare maggiore [...] marmo giallo consistente in n. 5 scaloni fatti per servizio dell'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe

per D. Nicolò e Vincenzo Todaro, padre e figlio, once 1633 per attratto e magisterio dell'altare fatto in nostra chiesa nel cappellone di pietra forte e pretiosi, cioè agati, diaspri ed altri, rame dorato ed altri, once 20 pagatnsi a D. Nicolò Anito.

c. 68 31 agosto 1762

per padre Antonino Cottone procuratore di loro opere e mastria obbligati fare pello altare maggiore di pietre forti per il cappellone, dovendo lavorare tutte le pietre agate e diaspri necessarie a tenore delle nostre, quelle pietre forti che potransi ritrovare ed ogni sorte di pietra che si svingierà e sia bastante a formare quella porzione di opera che dovrà venire d'uguale condizione e colore, più lavorare tutte le suddette pietre necessarie tanto in figura piana come in figura circolare a seconda dell'idea del modello di già fatto da D. Nicolò Anito ingegnere. E ciò per tutta l'opera di detto altare fuori delle due menzole laterali e il tabernacolo , quali opere dete, lavorate bene e magistribilmente secondo ricercherà l'arte e d'apparizione unite le cosciature macchia con macchia di maniera che non appariscano le suddette cosciature e che sia illustrata all'ottima perfezione, che nelle pietre non vi fosse un coccio di tarla e non le si deve ponere stucco, ma la scaglia di suddetta pietra, con dover incollare dette pietre sopra balatoni o massi di pietra dolce, che saranno necessarie per quanto fosse la suddetta opera, o sia ad assettarla sopra luogo secondo la necessità e giusta la disposizione di sopra di detto Anito , più si obbligano fare tutto il sopra disposto di quell'attratto e magisterio terminato di tutto punto con dover assistere ed assettarle sopra luogo per l'opera di mastro muratore che sarà necessaria pello prezzo di onze 2 palmo superficiale l'uno per l'altro, più debbano lavorare le suddette due menzole di quelle sorti di pietre che saranno necessarie e queste lavorarle di tutto punto e detto se li dovrà pagare a quella stima che gli sarà fatta

di detto ingegnere, tutto sudetto debba essere ben visto al sudetto ingegnere quanto al sudetto Don Antonio Cottone attuale procuratore o altro che interverrà, più si sono obbligati d'incominciare da oggi innante e darlo terminato in tutto come sopra pell'ultimo del mese di dicembre 1765 venturo e finalmente s'obliga ponere tutta quella quantità di pietra d'apis ed amatista che sarà necessaria pelle sudette opere fuori il detto tabernacolo e menzole, quali pietre le deve comprare il sudetto Padre Procuratore ed il predetto obligante le dovrà lavorare e dare di sola mastria e attratto fuori le dette pietre di sopra espressate, sudetti padre e figlio s'obligano magistribilmente secondo la loro perizia terminarla per detto dicembre 1765. Pello sudetto prezzo di onze 2 palmo, a conto di qual attratto e mastria detto di Todaro riceve onze 1000.

c.79 31 agosto 1776

(a Nicolò e Vincenzo Todaro) onze 370 per attratto e magisterio di due vasi di pietre forti e rame dorato lavorato posti alli lati di detto altare

c. 80 31 agosto 1776

a mastro Gaetano Pennino scarpellino tari 20 e a detto Vincenzo Todaro artefice di pietre dure, a mastro Salvatore Guarino falegname e a mastro Lorenzo indoratore onze 1.6 ed a mastro Francesco D'Amore cioè Pennino e Todaro per avere fatto le colonnette del tabernacolo di pietra da parte del coro a detto di Guarino per aver posto il medesimo ed accomodato ed al detto D'Amore pittore per aver ritoccato il Sol (?) ed Abbramo nel dietro dell'altare fatto marmoreo.

c. 86

spese per il numero 6 candilieri e numero 4 vasi di pietra forte per il cappellone: onze 6.15 a mastro Benedetto Pollaci a complimento di onze 8 per l'ossatura di legname delli 6 candilieri. Per l'appresso le stesse cesse a Vincenzo e Salvatore Todaro fratelli per la mercede di avere lavorato numero 6 candilironi e quattro vasi impellicciati di pietra forte con loro cornice di tiglio per l'altare maggiore del cappellone con la sovrintendenza di Don Francesco Dami architetto cioè onze 1000 per li detti candilironi e 4 vasi per detto altare maggiore ed altre 25 onze per ricognizione di opere sopraggiunte.

Maestro Filippo Pinistri, lavoratore di pietre forti si è solennemente obbligato e obbliga a don Francesco Gulì e Vicini, don Pietro Noto e don Gaspare Lordari che intervengono come Unito Maggiore e congiunti della Venerabile Unione di San Matteo sul cassero di questa città per atto d'elezione in notar Don Agatone Maria Serio agosto XV indizione 1797 che col nome anzi detto stipolano a nome di detta Venerabile Unione fare il nuovo altare maggiore d'essa ven. Chiesa di pietre fini forti di qualsiasi genere ed esclusione del lapislazzaro ed amatista a tenore del disegno fatto dall'architetto don Emmanuele Cardona e sottoscritto dal medesimo di Cardona e contrassegnato altresì dall'anzidetto Unito Maggiore e congiunti e dal detto di Pinistri confessa in suo potere consegnato dovendo essere detto altare lavorato, accosturato ed allustrato bene e maestrevolmente conforme ricerca l'arte e ben visto tanto a detto Unito Maggiore e congiunti quanto all'architetto quale dovrà direzione e commissione di tutte le suddette opere da doversi principiare le opere anzidette da oggi innanti e quelle terminare seconda nell'appressa capitoli distintamente si dichiarerà e non mancare altrimenti. [...] primieramente detto di Pinistri sia tenuto ed obbligato conforme promette e s'obbliga consegnare detto altare situato nel cappellone di detta Ven. Chiesa intieramente formato da oggi innanti sino a tutto il mese di maggio dell'anno p. v. 1799. Più che detto di Pinistri dovrà mettere a sue proprie spese di tutto attratto e maestria di Pietra rustica di sotto, che dovrà essere dell'Aspra per allocarsi meglio la pece di Calabria, dette Agate, Deaspri, Legno impietrito, Tartaruca, e tutt'altro di pietre fine che nell'accordo di colori disporrà detto Architetto dovendo fare l'impellicciamento a forma d'Ebbano secondo disporrà il detto architetto. Più che detto Unito Maggiore e Congiunti siano tenuti ed obbligati a nome di essa Venerabile unione promettono e si obligano prontare al detto maestro Pinistri la menza di marmo ed ossatura della cassa del Tabernacolo da farsi a spese di detta Ven. Unione restando obbligato il Pinistri come egli in vigore del presente si obbliga alla situazione delli medesimi. Più che la scalinata di detto altare secondo il disegno debba essere di pietra di Porto Venero macchiata e colata d'oro e sue riquadrature e la superficie della pradella di vari colori di pietre disposte a disegno come disporrà detto architetto. Più che il detto di Pinistri si obbliga come si obbliga a pagare a sue spese tutte le portature di tutto il detto altare per potersi situare in detto cappellone dovendolo pure situare a sue

spese restando obligati detti Unito Maggiore e Congionti prontare le spese di detta Ven. Unione i maestri muratori e tutto l'attratto per collocarsi, cioè pietre, calce e gesso, dovendo il detto di Pinistri mettere a sue spese il ferro, rame, pece e tutt'altro necessario per la fortificazione di detto altare a riserba del cintorone di metallo che va piantato sopra le colonne del tabernacolo , sopra qual cintorone dovrà essere piantato il cubulo, quale cintorone da farsi secondo che determinerà ildetto Architetto dovrà dalle detti Unbito Maggiore e Congionti a nome di detta Ven.le unione pagarsi al detto di Pinistri.

Più che li prezzi da pagarsi al detto di Pinistri debbano essere l'infrascritti e cioè: tutto il liscio a palmo quadrato superficiale alla ragione di onze due e tarì dodeci il palmo [...], il tabernacolo per come sta disposto nel disegno alla ragione di onze cinque e tarì dieci al palmo quadrato superficiale come sopra, escluso in esso il descrivendo portellino e colonne, quali dovranno farsi cioè il portellino di Lapislazolo e le colonne di Agata o di Diaspro secondo disporrà l'Architetto. Il Portellino di detto Tabernacolo dovrà essere come di Lapislazaro miniato d'oro dovendosi pagare in tutto onze trenta [...]. Le colonne di detto tabernacolo da farsi di quella pietra che stimerà sudetto Architetto con suo collarino ed imoscapo lavorati colla giusta misura della degradazione e fortificati con sua arma in mezzo di metallo al di sopra e al di sotto once 24 per colonna. E la scalinata e pradella di Porto Venero ed altre pietre come sopra alla ragione di tarì quindici a palmo superficiale quadrato. [...] dovendo il detto architetto fare la relazione misurando tutto ciò che è sopra l'area e computando tutto ciò che viene occupato dai bassorilievi, valutando la misurazione coi prezzi come sopra stabiliti. E finalmente che volendo detto Architetto nell'esecuzione dell'opere suddette cambiar qualche cosa del detto disegno fatto e contrasignato come sopra e restato in potere del detto di Pinistri non possa opporsi ma debba come in rigore del presente si obliga, eseguire appuntino tutto ciò che le sarà prescritto dal detto Architetto.

Presenti i testimoni don Tommaso Incannova e don Gaetano Olivieri



DOC. 5

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33931

c. 399

Magister Michele Milano riceve da don Pietro Cavarretta Procuratore della Ven. Unione delle Anime Sante del Purgatorio fondata nella chiesa di San Matteo al Cassero di Palermo once 20 ut dicitur di tutti l'intagli e lavori di legname sta facendo per il nuovo altare maggiore (Palermo, 27 luglio 1799).

c. 409

Filippo Quattrocchi scultore riceve once 20 da don Pietro Cavarretta Procuratore della Ven. Unione dei Miseremini della Chiesa delle Anime Sante del Purgatorio dela Chiesa di San Matteo, per dover fare n. quattro Angeli sotto la mensa del nuovo altare maggiore di pietre forti si sta costruendo per il Cappellone di detta chiesa e per n. 8 figorini a tre bassirilievi per l'altare (Palermo, 27 settembre 1799).

c. 410

magister Francesco Bevilacqua riceve da don Pietro Cavarretta once 20 per lavori nella chiesa di San Matteo in computum ut dicitur dell'indoratura principiata sotto il 24 del corrente settembre in oro di zecchino di tutti gl'intagli tanto di marmo che di legname con suoi vasi e candilieri e tutte figure e bassirilievi storiati per servizio del nuovo altare maggiore di pietre forti per il cappellone di detta chiesa (Palermo, 27 settembre 1799)

c. 621

Antonino Barrile riceve once 5.6 da don Pietro Cavarretta in computum ut dicitur del Portello con suo telaio di metallo con stemma dell'Agnello ed altri geroglifici nella inquadratura sopra detto portello tutti di metallo dorati in caldo in oro di zecchino per il tabernacolo dell'altare maggiore della chiesa di San Matteo (Palermo, 12 ottobre 1799).

c. 622

Magister Michele Milano, intagliatore, riceve once 50 da don Pietro Cavarretta in computum ut dicitur di tutte l'intagli, rabeschi e corniciame lavorato nel nuovo altare maggiore sudetto per il Cappellone di detta Chiesa come pure a conto delli

candilieri e vasi dell'ultimo gradino e per sopra la mensa di detto altare (Palermo, 12 ottobre 1799).

#### DOC. 6

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Notai, Agatone Maria Serio, vol. 33922, cc. 406-411.

(Chiesa del Monastero di S. Giovanni dell'Origlione)

Capitoli d'obbligazione alli quali mastro Vincenzo Todaro operaio di pietre forti s'obliga coll'Ill.ma Madre Abbadessa del Ven. Monastero di San Giovanni l'Origlione di questa città suor Giuseppa Felicita Diana dei duchi di Cefalà di dovere costruire soltanto un palio d'una mensa o sia dell'altare maggiore della Chiesa di detto Ven.le Monastero senza risbolte e gradino con pietre forti e dure, intagli, bassorilievo e lavori di marmo bianco e dorati in oro zecchino di matto e imbornito seconda del disegno fatto dall'architetto direttore di dette opere Don Giovanni Rossi e dal medesimo disegnato in grande e pittato colle pietre, che si dovranno eseguire e delle stesse misure espresse in detto disegno in grande coll'obbligo di eseguire delicatamente tutti gl'infrascritti patti, e condizioni che partitamente nelli presenti capitoli distintamente si vedono descritti, senza che il suddetto di Todaro partitario dell'opere di suddetto altare tanto di Petrista che di scultore e doratore potesse alterare punto a quanto si conviene perché così di patto.

Primieramente suddetto partitario s'obbliga di lavorare tutte quelle pietre forti e dure accennate e descritte nel disegno in grande quale viene contrassegnato dall'architetto e dalla R.ma Madre Abbadessa [...]. Più s'obliga detto partitario d'impiegare in detto palio quelle pietre senza alcun difetto come siano quelle senza camola, senza peli e non scotte, di bel colore ad elezione del suddetto architetto direttore a riserba di quella che detto Todaro si dovrà comprare dal priore Prposito dell'Ulivella Padre Girolamo Castelli [...]. Più s'obliga detto partitario polire bene tutte le suddette pietre impellicciate in detto palio ed allustrarle a specchio perfettamente con impiegarci tutto quel tempo necessario per portarle all'ultima perfezione di lucidissimo lame, benvisto ed approvato dal suddetto architetto direttore tanto in tutte le menzole che nelli fondi dei cassettoni fasciati a listelli e che gl'estremi delle menzole vivi dei pilastri e di tutti li membri di detto palio che debbono portarsi ad angoli retti perfettamente ed a piombo e le superfici a livello perché così di patto. Più s'obliga il suddetto partitario far lavorare tutti gl'intagli dell'ovoli della cornice e cassettoni con sue lanzette e

paternostri, foglia della gola rovescia di detta cornice e quella della gola dritta nella base di marmo bianco scolpiti delicatamente e con proporzione a tenore di come nel disegno in grande si vede [...]. Più s'obliga detto partitario fare dorare tutti l'intagli consistente in ovoli con lanzette, paternostri, foglie, molle nelle gole di base e ecornice, fioroni, fiori piccoli, festoni, scannelle, listelli, bassorilievo di scoltura come chiaramente nel suddetto disegno si spiega tutti in oro di zecchini [...]. Di più si è convenuto per la costruzione di suddetto palio di tutto attratto e mastria consistente in pietre forti, marmi, pietra d'Aspra per impellicciare li medesimi; doratura di tutto l'adorno, basorilievo nel cassettoni di centro di detto palio, assettatura e portatura dalla bottega di todaro alla Ven. Chiesa di detto monastero dell'Origlione, pagarsi per il prezzo di onze duecento a tenore della relazione fatta ed offerta dal suddetto di Todaro R.ma signora Madre Abbadessa ed approvata dall'architetto suddetto don Giovanni Rossi quale viene divuisa della seguente maniera per l'opere di Todaro pietrista di tutto attratto e mastria onze centoventiquattro, per l'opere di scultore di marmo incluso il bassorilievo onze quarantasei e per l'opera di doratore onze trenta, che in tutto compongono la somma di onze duecento. [...] Suddetto di Todaro s'obliga mettere mano dal giorno si stipolerà il quontratto di sua obligatione e darlo per terminato assettato sopra luogo atto a potersene servire per gl'ultimi di febrajo 1798 p. v. e non altrimenti.

Don Giovanni Rossi architetto di detto Ven.le Monastero , S.a Giuseppa Felicità Diana, Abbadessa, mastro Vincenzo Todaro (Palermo 10 luglio 1797).

DOC. 7

ARCHIVIO STORICO CHIESA DI S. GIOVANNI BATTISTA DI CIMINNA, Conto della cappella di Gesù Crocifisso dall'anno 1757 al 1850, cc. non numerate

Per formare l'altare nuovo paga a detto mastro Francesco Quattrocchi per tutta l'opera di falegnameria, indoratura di oro fino, di intaglio e per tutto quello che li serve, oltre dell'obbligazione che furono li bassi rilievi nelli cassettuni tanto nelli gradini, quanto nell'avanti altare, tosellino, carte di gloria, guarnimento dell'ordine bastardo in tutta inclusa tanto per complimento per non darsi campo a lasciare in tutto la somma di onze duecento cinquanta tre onze 253.

Più onze trenta cinque per spesa di mastria dell'uomo, vettura per detto accesso e recesso dell'indoratura, scultore, mastro falegname e marmoraro e stucchiatore, onze 35.

In più per il disegno dell'altare a mastro Michele Milone onze 7

Per l'accesso e recesso dell'intaglio tarì 16

Per la cernera del tabernacolo per fattura ed indoratura onze 2.15

Per canna una e palmo uno di drappo per la fodera interna del tabernacolo onze 1.2

Per disegnare il drappo suddetto tarì 10

Per spoglia d'oro al collegio e mastri onze 9.22

Per fare osservare il disegno dell'altare tarì 10

Per tre vetture per Palermo tarì 27

DOC. 8

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO, Case ex Gesuitiche, serie LL, vol. 20, cc. 3-7, Inventario del 3 Settembre 1807, chiesa Madre, Bivona

#### Altare maggiore

Un quadro della Madonna ad Nives con due veli di seta, uno rosso l'altro bianco.

Un coro di legno per il Clero.

Un sedile di legno dorato per lo stallo del Ven. mo Arciprete nel Coro.

#### Cappella delle Reliquie

Una statua di Crocifisso di legno.

Un tabernacolo di legno con sua chiave d'argento ove sono reposte le Reliquie.

Un ostensorio d'argento fatto a spada col velo della Madonna.

Un altro ostensorio d'argento con diverse reliquie fatto a cilindro.

Un altro ostensorio d'argento fatto a cilindro con reliquia di S. Lorenzo.

Un altro ostensorio d'argento con piede di rame dorato fatto a ? con la reliquia di Santa Rosalia.

Un altro ostensorio d'argento con la Reliquia di S. Ignazio fatto a cilindro.

Un ostensorio (ovato ?) d'argento con la Reliquia di S. Rosalia.

Un ostensorio di rame giallo dorato a confalonetto con la Reliquia della Santa Spina di Nostro Signore.

Un ostensorio ovale d'argento con la Reliquia della Santa Croce di Nostro Signore Gesù Cristo esposto in una scatola di argento di Bologna.

Un confalone di rame dorato pieno di diverse reliquie.

Due bracci di legno dorati con due reliquie.

Due scalini di legno dorati con suoi vetri (e cratelle?) di rame giallo pieni di diverse reliquie con due mani d'argento con due reliquie e due tumoletti d'argento dorato con diverse reliquie.

Due boffettini piccoli di legno dorati a muro.

Una tabella di legno colla nota delle reliquie.

Un velo per li scalini dove sono dette Reliquie di Caranca rosso ed un Crocifisso di rame con piede di rame dorato fatto da un devoto.

#### Cappella di Maria Vergine del Lume

Un quadro di detta Madonna con due veli di seta, uno rosso l'altro bianco.

Una corona d'argento con nove pietre di diverso colore per detto quadro.

Una collana di perle con sua gioia d'oro.

Un altare di legno indorato con ? tre scalini con diversi specchi.

Un tabernacolo con suo (?) di legno dorato con toppa di ferro e chiave di rame dorato.

Un palio d'altare con suoi specchi e crata fisso.

Due vasi di legno dorati posti a muro.

#### Cappella dell'Ecce Homo prima di S. Agata

Un immagine dell'Ecce Homo di cartapista con porpora rossa di ?.

Un quadrone di S. Agata ed un altro di Santa Lucia.

#### Cappella di San Francesco Borgia

Un quadrone di detto Santo.

#### Cappella di Santa Maria Maddalena

Un quadrone di detta Santa.

Un quadro del Cuore di Gesù.

Ed un altro di San Biaggio.

#### Cappella di S. Ignazio

Un quadrone di S. Ignazio e S. Francesco Saverio.

Un quadro di S. Luigi Gonzaga con cornice di legno dorata e suo cristallo coperto di Caranca ed un velo di seta bianca.

Un Crocifisso di piombo indorato.

Due pulpiti di legno, uno fisso e l'altro portatile.

Un organo dirimpetto al pulpito con canne di piombo o principale di stagno lo stesso che sta nella Madrice vecchia, con suo letterino di legno rustico in cambio di quello del Collegio.

Quattro confessionari.

Il fonte battesimale di pietra.

Un fonte di pietra per l'acqua benedetta.

#### Antesagristia

Un quadro vecchio di Santa Margherita.

#### Sagrestia

Un quadro di S. Francesco.

Detto di S. Francesco Borgia.

Detto di S. Stanislao mezzano.

Altro dello stesso piccolo senza cornice.

Un altro della Madonna.

Altro de Tre Martiri del Giappone.

Un Crocifisso grande nello stesso della scala di sopra.

Un altro piccolo per il pulpito.

Due genuflessari, uno mediocre l'altro inservibile, un boffettone di noce usato.

#### Detentoria

Una cassa di legno con dentro il Signore della buona morte.

Cinque reliquiari di legno nero rotondi senza autentica.

25 candilieri grandi e 24 vasetti; candilieri piccoli intagliati della Madonna del Lume dorati.

Due pali d'altare maggiore uno ricamato in oro, seta col nostro Gesù e l'altro a suco d'erba in tela col Trionfo della fede.



## **APPARATI**

## BIBLIOGRAFIA

- Accascina M., *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974
- Adinolfi M., *Apocalisse. Testo, simboli e visioni*, Casale Monferrato 2001
- Alessi B., *Naro. Guida storica e artistica*, Agrigento 1976
- Alfano N., P. Palermo, G. Montana, C. Scordato, *La chiesa di San Francesco Saverio: dalla fabbrica alla suppellettile*, S. Martino delle Scale 2003
- Allegra P., *De Lisi Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Allegra P., *Durante Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996
- Andreozzi G., *Il Terzo Ordine Regolare di San Francesco nella sua storia e nelle sue leggi*, vol. 1, Roma 1993
- Annoni A., *Le vicende architettoniche della facciata del duomo di Milano*, Milano 1938
- Ansaldi G. R., *Neoclassicismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IX, 1963
- Anselmo S., *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*, premessa M. C. Di Natale; introduzione R. Casciaro, Bagheria 2009
- Anselmo S., *Polizzi. Tesori di una Città demaniale*, presentazioni F. Sgalambro, V. Abbate, M. C. Di Natale; referenze fotografiche: S. Anselmo, V. Anselmo, E. Brai, L. e A. Schimmenti, Quaderni di museologia e storia del collezionismo, 4, Caltanissetta 2006
- Argenti, peltri e rami dal Rinascimento al Novecento*, testi di D. Liscia Bemporad, C. Cerutti, M. Fortunat, S. Landi, A:L: Manzetti, D: Mascetti, A: Mazzanti, Novara 1992
- Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo: dalla città al museo e dal museo alla città*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1999
- Auerbach E., *Moses*, Amsterdam, 1953
- Barbera P., *Giuseppe Damiani Almeyda: artista, architetto, ingegnere*, presentazione di C. Ajroldi; con una nota di M. Giuffrè, Palermo 2008

- Barraja S., *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, con saggio introduttivo di M. C. Di Natale, Palermo 1996
- Basile N., *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Palermo 1926
- Bernabei R., *Chiese di Roma*, Roma 2007
- Bianchi E., *L'Apocalisse di Giovanni. Commento esegetico spirituale*, Comunità di Bose 2000
- Bibliotheca Sanctorum, Giovanni*, , vol. VI, Roma, 1965
- Bibliotheca Sanctorum, Luca*, vol. VIII, Roma, 1967
- Bibliotheca Sanctorum, Marco*, vol. VIII, Roma 1967
- Bibliotheca Sanctorum, Matteo*, , vol. IX, Roma 1967
- Bivona: guida turistica illustrata*, Bivona 1996
- Bonafede G., *Dove il Kemonia accarezza il Barocco*, in *Palermo. Le istituzioni culturali municipali*, suppl. al n. 4 (anno 9) di "Kalòs", luglio-agosto 1997
- Bongiorno G., *L'arca perduta*, in *Sacra: opere d'arte nel restaurato Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2004
- Borromeo C., *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577, libro I*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. 3, Bari 1962
- Boscarino S., *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento* in *Storia della Sicilia*, vol. X, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, Roma 1999
- Bouchard G., *Elia*, in *Dizionario biblico*, a cura di G. Miegge, Torino 1992
- Bouchard G., *Mosè*, in *Dizionario biblico*, a cura di G. Miegge, Torino 1992
- Bruno I., *Arti decorative dai libri contabili dal 1650 al 1862*, in *L'eredità di Angelo Sinisio: l'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti; fotografie di E. Brai, Palermo 1997
- Bruno I., *Palermo "culla della grande industria serica italiana". La fortuna delle Nobiles Officinae tra Ottocento e Novecento*, in *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, II vol., Catania 2006
- Buttà L., *Il generoso cuore della città barocca* in *Naro*, supplemento al n. 1 (anno 16) di Kalòs, gennaio-marzo 2004, Palermo 2004

- Buttà L., *Il generoso cuore della città barocca* in Naro, supplemento al n. 1 (anno 16) di Kalòs, gennaio-marzo 2004, Palermo 2004
- Calamia F., A. Catalano, *La Cattedrale di Palermo: otto secoli di vicende architettoniche*, introduzione di R. La Duca, Palermo 1981
- Cali S., *Custodie francescano-cappuccine in Sicilia*, Catania 1967
- Callari A., *Bagnasco Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Callari A., *Valenti Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Callari A., *Valenti Salvatore*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Campione F. P., *Vitagliano Gioacchino*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Cannata P., *Luca, Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, Roma 1967
- Cannata P., *Luca, Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, Roma 1967
- Cannata P., *Matteo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1967
- Cannata P., *Matteo, Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1967
- Capitano V., *Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto, ingegnere, docente*, Palermo 1985
- Caronia Roberti S., *Ernesto Basile e cinquant'anni di architettura in Sicilia*, Palermo 1936
- Cavelli Traverso C., *Moda neoclassica romantica in Liguria*, Torino 2011
- Cecchini N., *Dizionario sinottico di iconologia*, introduzione di Giuseppe Plessi, Bologna 1976
- Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, *Villa Giulia: storia e progetto nell'architettura di Villa Giulia a Palermo*, Palermo 1985
- Ceramica Florio*, testi di V. Fagone; fotografie di M. Minnella, Palermo 1985
- Chichi G., *Geraci Siculo. Guida alla capitale dei Ventimiglia*, Geraci Siculo 1997
- Chirco A., M. Di Liberto, *Via Roma. La "Strada nuova" del Novecento*, Palermo 2008
- Chirco A., *Palermo. La città ritrovata: itinerari fuori le mura*, Palermo 2006

- Chirco A., *Via Libertà ieri e oggi: ricostruzione storica e fotografica della più bella passeggiata di Palermo*, Palermo 1998
- Clifton-Mogg C., *Stile Neoclassico*, Milano 1993
- Collura P., *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1977
- Cometa M., *Duplicità del Classico. Il mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo von Klenze*, Palermo 1993
- Cuccia A., *Bagnasco Girolamo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Cuccia A., *Genovese Vincenzo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Cuccia A., *La Chiesa del convento di Sant'Antonio da Padova di Palermo*, contributi di F. Brugnò, M. Girgenti, F. P. Massara, S. riccobono, A. m. Schmidt, M. A. Spadaro, G. Travagliato, G. Verde, M. Vitella, Palermo 2002
- Cuccia A., *Quattrocchi Filippo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Cuccia A., *Quattrocchi Francesco*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Cusmano G., *La Chiesa di San Giovanni Battista di Ciminna*, Termini Imerese 2000
- D'Agostino G., *La scoperta delle arti applicate: nota su William Morris*, Palermo 1985
- D'Amato G., *L'arte di arredare. La storia di un millennio attraverso gusti, ambienti, atmosfere*, Milano 2001
- D'Amato G., *Storia dell'arredamento: dal 1750 a oggi*, Roma 1992
- D'Arpa C., *Il commesso marmoreo a Palermo: altari e cappelle nella chiesa oratoriana di Sant'Ignazio Martire all'Olivella in Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001
- D'Azeglio B. M., *Neobarocco e architettura*, Milano 2005
- Daddi G., *S. Matteo vecchio e nuovo : le due chiese (1088-1633) e l'Unione dei Miseremini*, Palermo, 1916
- De Fusco R., *Storia dell'arredamento*, vol. I, Torino 1985
- De Gregorio D., *Signum Salutis. La Cattedrale di Agrigento e i suoi emblemi*, Agrigento 2008
- De Leva D. M., *Il significato occulto della genesi di Mosè*, Roma, 1951

- De Seta C., *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992
- De Seta C., M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 2004
- Di Bennardo A., S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, Palermo 2009
- Di Natale M. C., *Agnus Dei*, in *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, a cura di T. Verdon, catalogo della mostra (Caserta, Scuderie Juvarriane della Reggia, 1 aprile - 1 agosto 2010), Milano 2010
- Di Natale M. C., *Arte a Geraci Siculo tra decorazione e devozione in Forme d'arte a Geraci Siculo, dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo 1997
- Di Natale M. C., *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro in Ori e argenti di Sicilia: dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989
- Di Natale M. C., *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, fotografie di E. Brai, Marsala 1993
- Di Natale M. C., *Il tesoro della Cattedrale di Palermo dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Palermo 2001
- Di Natale M. C., *Il tesoro della Matrice nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, premessa R. Cioffi; presentazione A. Di Giorgi; appendice documentaria R. Termotto, F. Sapuppo; fotografie E. Brai, Caltanissetta 2005
- Di Natale M. C., *La raccolta di argenteria sacra nel Museo Diocesano di Palermo in Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo: dalla città al museo e dal museo alla città*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1999
- Di Natale M. C., *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, fotografie di E. Brai, Palermo 1994
- Di Natale M. C., *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta e contributi di P. Collura e M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo, 1991
- Di Pietro F., *Salvatore Valenti: scultore palermitano (1835-1903)*, Palermo 1933
- Donato N., *Sant'Ignazio martire all'Olivella* in E. Sessa, *Le Chiese a Palermo*, Palermo 1995
- Dorfles G., *Architetture ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Bari 1984
- Dotto E., *La Libreria di San Martino delle Scale: ridisegno degli interventi di G.B. Amico, G. Maggiordomo, G.V. Marvuglia*, Palermo 2001
- Dragotto M., *Il patrimonio architettonico e scultoreo di Naro*, Naro 2005

*Ecclesia Triumphans. Architetture del barocco siciliano attraverso i disegni di progetto XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Suter, Palermo 2009

Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, 1949

*Ernesto Basile a Canicattì: contributi per la cultura artistica nella Sicilia centro meridionale agli inizi del XX secolo*, a cura di G. Ingaglio, Canicattì 2006

*Ernesto Basile Architetto*, catalogo della mostra a cura di A. De Bonis, G. V. Grilli, S. Lo Nardo, Venezia 1980

*Ernesto Basile e il Liberty a Palermo*, a cura di A. M. Ingria, introduzione di A. Bombace; saggi di M. Riccobono e M. A. Spadaro, Palermo, 1987

Ernst J., *Il Vangelo secondo Luca*, vol. II, Brescia 1985

Fagiolo M., M. Tabarrini, *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Caserta, Foligno, San Sisto* (Perugia) 2010

Falsini R., *La custodia eucaristica*, in “Rivista di Pastorale Liturgica”, n. 3, Maggio-Giugno 1997

Farella F. D., *Cenni storici della chiesa e delle catacombe dei Cappuccini di Palermo*, Palermo 1982

Fatta G., M. C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro. Architettura, tecnica, rinnovamento*, Palermo 1983

Fatta G., M. C. Ruggieri Tricoli, *Palermo nell'età del ferro. Architettura, tecnica, rinnovamento*, Palermo 1983

Fatta G., T. Campisi, *La costruzione della Real Casina di Ficuzza*, in *Il Barocco e la regione corleonese*, atti della Giornata di studio (Chiusa Sclafani, 5 ottobre 1997), a cura di A. G. Marchese, introduzione di M. Giuffrè, premessa di G. Governali, Palermo 1999

Ferraro G., *Cristo è l'altare. Liturgia della dedizione della Chiesa e dell'altare*, Roma 2005

Filippo Quattrocchi *Gangitanus Sculptor: il “senso barocco” del movimento*, a cura di S. Farinella, Palermo 2004

Finotti E., *L'altare nella storia* in “Liturgia ‘Culmen et Fons’ ”, dicembre 2010



*Francescanesimo e cultura nella provincia di Agrigento*, atti del convegno di studio (Agrigento 26-28 ottobre 2006), a cura di I. Craparotta e N. Grisanti, Palermo 2009

*Francesco Lojacono: 1838-1915*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura, C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005

G. Sestieri, *Candelabro e Candeliere*, ad voces, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato*, vol. I, Torino 1989

Galante G. A., *Le chiese di Napoli. Guida sacra alla città, la storia, le opere d'arte e i monumenti*, Mugano di Napoli 2007

Gallo A., *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia da' tempi più antichi fino al corrente anno 1838 raccolte diligentemente da Agostino Gallo palermitano per formar parte della sua Storia delle belle arti in Sicilia* (Ms. XV.H.14), edizione a cura di C. Pastena; trascrizione e note di A. Mazzè, Palermo 2000

Gallo L., *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'Ottocento*, Palermo 1997

Garstang D., *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990

Garstang D., *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa in Splendori di Sicilia : arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001

Gatti V., *Manna*, in *Grande Enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 2, Casale Monferrato (AL) 1997

Gentile T., *Agrigento non solo templi : itinerari artistici della Provincia*, Palermo 1999

Gerhards A., *Teologia dell'altare in L'altare: mistero di presenza, opera dell'arte*, atti del II Convegno liturgico internazionale (Bose, 31 ottobre-2 novembre 2003), a cura di G. Boselli, Magnano 2005

Gillow N., *William Morris: disegni e motivi decorativi*, Torriana 1995

Giordano S., *Monreale*, Palermo 1964

*Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile Settant'anni di Architetture: i disegni restaurati della Dotazione Basile 1859-1929*, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo 2000

*Giovanni Battista Piranesi: la raccolta di stampe della Biblioteca Fardelliana*, a cura di E. Debenedetti, Trapani 1996

*Giovanni Battista Piranesi: vasi candelabri cippi sarcofagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi disegni ed inc. dal Cav. Gio. Batta. Piranesi pubblicati l'anno 1778*, catalogo della mostra a cura di A. Galic, Zagabria 2002

Girardet G., *Melchisedec*, in *Dizionario biblico*, a cura di G. Miegge, Torino 1992

Girardet G., *Tabernacolo*, in *Dizionario biblico*, a cura di G. Miegge, Torino 1992

Giuffrè M., *Gigante e Marvuglia: due architetti "di frontiera"* in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, (Atti del convegno internazionale di studi, Palermo, 10-12 novembre 2005), a cura di M. Guttilla, Palermo 2008

Giuffrè M., *La Sicilia verso i neostili e le ville dei principi di Belmonte a Palermo* in *Dal tardobarocco ai neostili: il quadro europeo e le esperienze siciliane*, atti della giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina 2000

Giuliana Alajmo A., *Architetti regi in Sicilia e la loro sconosciuta opera nella parrocchia di Sant'Antonio Abate in Palermo*, Palermo 1955

Giurlanda S., *La Madrice di Erice*, Erice 1995

Giurlanda S., *Maria SS. di Custonaci - Il Culto di ieri e di oggi*, Trapani 1996

Giuseppe Damiani Almeyda: *una vita per l'architettura tra insegnamento e professione*, a cura di R. Pirajno, M. Damiani, P. Barbera; fotografie di A. Ardizzone, Palermo 2008

*Gli spazi della celebrazione rituale*, a cura della Facoltà Teologica di Siena, Milano 1984

*Gli spazi della celebrazione rituale*, a cura di S. Maggiani, Roma 2005

*Gloria Patri: l'arte come linguaggio del sacro* (23 dicembre 2000-6 maggio 2001 Monreale, Palazzo arcivescovile, Corleone, Complesso di San Ludovico), catalogo della mostra a cura di G. Mendola, Palermo 2001

Grasso S., M. C. Gulisano, *Dal rococò al neoclassicismo in Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro- occidentale, 1735-1789*, a cura di S. Gasso, M. C. Gulisano; con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo 2008

Gravagnuolo B., *Neobarocco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, IV ed., vol. XIV, Torino 1989

Graziano V., *Ciminna. Memorie storiche e documenti*, Palermo 1911

Gregorio C., *I Santi siciliani*, prefazione di S. Todesco, Messina 1999

Guastella S., *La ricostruzione neogotica del Duomo di Erice: 1852-1865* in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella Erice 2008

*Guida alla Basilica di San Pietro*, Roma 1995

*Guida turistica e paesaggistica di Alessandria della Rocca*, a cura dell'Associazione culturale "Alessandria nel mondo", Alessandria della Rocca 2002

Guttilla M., *Camillo Boito e la cultura della tutela e del restauro nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, 1990

Guttilla M., *Il restauro come valore. Prolegomeni allo studio della Teoria del restauro*, Palermo 1994

Hani J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma 1996

Hauser A., *Rococò, neoclassicismo, romanticismo*, Torino 2001

*Il castello Mackenzie a Genova: l'esordio di Gino Coppedè*, a cura di G. Bozzo e M. Cambi, Cinisello Balsamo 2008

*Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008

*Il neogotico in Gran Bretagna*, conferenze organizzate dall'Accademia nazionale dei Lincei in collaborazione con la British academy, Roma 1978

*Il neogotico nel XIX e XX Secolo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1989

*Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, (Atti del convegno internazionale di studi, Palermo, 10-12 novembre 2005), a cura di M. Guttilla, Palermo 2008

*Il Tesoro nascosto: gioie e argenti per la Madonna di Trapani* (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995 - 3 marzo 1996), a cura di M. C. Di Natale, V. Abbate, Palermo 1995

Ingaglio G., *Glossario terminologico-liturgico*, in *Veni creator Spiritus. Tertio millennio adveniente, capolavori siciliani d'arte sacra* (Agrigento, Chiesa di San Lorenzo, Purgatorio, 8 dicembre 2000-6 maggio 2001) catalogo della mostra a cura di G. Ingaglio, Agrigento 2001

Ingaglio G., *I percorsi della fede. Itinerari di fede e di cultura nella Diocesi di Agrigento*, Agrigento 2000

*Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, traduzione italiana a cura di Z. Grosselli, Cesano Maderno 1983

*Israele e la Chiesa: i due esploratori della Terra promessa. Per una teologia cristiana dell'ebraismo*, relazione di Bruno Forte (4 novembre 2004) al convegno "La Chiesa

Cattolica e l'Ebraismo dal Vaticano II ad oggi" (19 ottobre 2004-25 gennaio 2005), Pontificia Università Gregoriana, Roma

Jounel P., *Luoghi della celebrazione*, in *Nuovo Dizionario di Liturgia*, a cura di D. Sartore e A. M. Triacca, Roma 1984

King D., *The complete works of Robert and James Adam*, Oxford 1991

Krönig W., *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1964

Krönig W., *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1964

*L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. González-Plalacios, Roma 1997

La Barbera S., *Antonello Gagini a Santa Cita* in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1998

La Barbera S., *Le botteghe dei capolavori in Arte del '400 e '500 nella provincia di Palermo*, supplemento al n. 3 (anno 10) di "Kalòs", maggio-giugno 1998

*La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, a cura di A. Zanca con appendici di M. Giuffrè e R. La Duca, Palermo 1989

*La Chiesa di Santa Chiara a Palermo: Ricerche e restauri*, a cura di V. Abbate, M. G. Aurigemma, Palermo 1986

*La facciata del Duomo di Firenze: storia, spiegazione delle figure ed elenco degli artisti che hanno eseguito i lavori*, Firenze 1887

La Monica M., *La chiesa di Santo Spirito in Agrigento: stucchi di Serpotta e illusionismo pittorico-architettonico*, contributi di S. Alfano, A. Chiazza, S. Sanzo, Palermo 2009

*La Palazzina cinese e il Museo Pitrè nel parco della Favorita a Palermo*, a cura di R. Giuffrida, M. Giuffrè; fotografie di M. Minnella, Palermo 1987

*La Rosa dell'Ercta 1196-1991: Rosalia Sinibaldi: sacralità, linguaggi e rappresentazione*, a cura di A. Gerbino, Palermo 1991

*La Sicilia del '700 nell'opera di Léon Dufourny: l'Orto Botanico di Palermo*, testi di L. Dufour e G. Pagnano, Siracusa 1996

Larraya J. A. G., *Abimelek*, in *Enciclopedia della Bibbia*, vol. I, Torino 1969

Larraya J. A. G., *Serpente di bronzo*, in *Enciclopedia della Bibbia*, vol. VI, Torino 1971

Lavagnino E., *Candelieri*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze 1948

*Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, storia e arte*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie di E. Brai, Palermo 1993

- Leclerq H., *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, 3, Paris 1914
- Lehmann K., *Commento alla Dives in misericordia*, Brescia 1981
- Lentini R., *Mercanti, imprenditori e artisti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento* in *Francesco Lojacono: 1838-1915*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura, C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005
- Leonardi C., Ampelos, *Il simbolo della Vite nell'arte pagana e paleocristiana*, Roma 1947
- Leone N. G., E. Sessa, *Architettura e urbanistica tra Ottocento e Novecento* in *Storia della Sicilia*, vol. X, *Arti figurative e architettura in Sicilia*, Roma 1999
- Lo Giudice S., *La Chiesa Holy Cross a Palermo*, Palermo 2008
- Lo Nardo S., *Giovan Battista Filippo Basile: 1825-1891*, prefazione di P. Portoghesi; fotografie di S. Scalia, Modena 1995
- Lodato D., *Itinerario storico di Canicattì*, Canicattì 1992
- Lopes A., *Le sette Basiliche di Roma*, Narni-Terni 1999
- Lupi R., *Simboli e segni cristiani: nell'arte, nella liturgia, nel tempio*, Milano 2007
- Lurker M., *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, ed. it. a cura di G. Ravasi, Cinisello Balsamo 1990
- M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura degli oratori: uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, con ricerche archivistiche di B. De Marco Spata; presentazione di V. Cabianca, Palermo 1995
- M. Giuffrè, *Classicismo e neoclassicismo nell'opera di Giuseppe Venanzio Marvuglia* in *Ricordo di Roberto Pane*, Napoli, 1991
- Malignaggi D., *Catalogo in Immaginario e tradizione. Carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, premessa di V. Abbate, Palermo 1993
- Malignaggi D., *Le arti figurative del Settecento in Sicilia* in *La Sicilia nel Settecento*, Messina 1984
- Malignaggi D., *Valerio Villareale*, catalogo a cura di D. Favatella, Palermo 1976
- Margiotta R. F., *Tesori d'arte a Bisacquino*, premessa M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, *Quaderni di museologia e storia del collezionismo* n. 6, Caltanissetta 2008
- Marrone A., *Bivona dal 1812 al 1881*, Bivona 2001

- Marrone A., *Storia delle comunità religiose e degli edifici sacri di Bivona*, Bivona 1997
- Matas N., *Santa Croce di Firenze e la sua facciata*, Firenze 1863
- Matthiae G., *Altare (arte)*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Città del Vaticano 1948
- Matthiae G., E. Lavagnino, *Pulpito*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. X, Città del Vaticano 1948
- Mauro E., *Cardona Giovanni Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Chenchi Carlo* in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Chenchi Carlo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Mauro E., E. Sessa, *Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile. Settant'anni di architettura. I disegni restaurati della dotazione Basile 1859-1929*, Palermo 2000
- Mauro E., *Fiorelli Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Gentile Antonino*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Mauro E., *Marvuglia Alessandro Emanuele*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Marvuglia Venanzio Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Palma Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mauro E., *Peralta Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mazzocca F., *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza 2002
- Messina C., *La Quisquina*, Palermo 1973
- Middleton R., D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Milano 1980
- Millunzi G., *Il tesoro, la biblioteca ed il tabulario della Chiesa di S. Maria Nuova in Monreale. Studi e documenti*, in "Archivio Storico Siciliano", 28, 1903

- Ministeri B., *La Chiesa ed il Convento di S. Agostino a Palermo*, presentazione M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1994
- Mirabella F. M., *Alcamo sacra: con note di P. M. Rocca, rivedute ed accresciute da Francesco Maria Mirabella*, Alcamo 1956
- Mirabella F., *La chiesa di San Matteo al Cassaro*, premessa di M. C. Di Natale; fotografie di E. Brai, Palermo 1995
- Miranda M., *Per una storia dei siti borbonici in Sicilia*, in “BCA Sicilia”, 1-2, 1988-1989
- Mirone M. T., *Patricola Achille*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Mitchell T. C., T. Pola, *Altare*, in *Grande enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 1, Casale Monferrato 1997
- Moberly R. W. L., *The Bible, Theology and Faith: a study of Abraham and Jesus*, Cambridge 2000
- Moncrieff E., *Valadier workshop drawings*, in “Apollo”, s.l. maggio 1991
- Montana G., *Inventario dei marmi in uso negli elementi architettonici* in A. Di Bennardo, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata concezione. Paradeisos di marmi e di luce*, Palermo 2005
- Montana G., V. Gagliardo, *I marmi e i diaspri del Barocco siciliano*, Palermo 1998
- Montenegro R., *Abitare nei secoli. Storia dell'arredamento dal Rinascimento ad oggi*, Milano 1996
- Montevecchi B., *Il tabernacolo di Bonconte da Camerino* in “OADI Rivista dell'osservatorio per le Arti Decorative In Italia”, anno 1 n.2 dicembre 2010
- Montevecchi B., S. Vasco Rocca, *Suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1998
- Mozzillo A., *La frontiera del Grand Tour: viaggi e viaggiatori nel Mezzogiorno borbonico*, Napoli 1992
- Munter F., *Viaggio in Sicilia*, prima versione italiana a cura di F. Peranni, presentazione di R. Giuffrida, vol. I, Palermo 1990
- Napoleone C., *L'impiego dei diaspri e delle agate di Sicilia dal XVI al XVII secolo* in *Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001
- Nicotra C., *Il Carmelo palermitano: tradizione e storia*, Palermo 1960



Niero A., Marco, *Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VIII, Roma 1967

*Nuovo Dizionario di Mariologia*, a cura di S. De Fiores e S. Meo, Cinisello Balsamo 1996

*Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1999-2003. Itinerario guidato per valorizzare le opere d'arte del territorio*, a cura di G. Cassata, Palermo 2004

*Ori e argenti di Sicilia: dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989

Oswald E., *Das Bild des Mose*, Berlino, 1962

Palazzotto P., *Andrea Onufrio. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine Ottocento in Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003

Palazzotto P., *Il castello del principe entomologo* in "Kalòs-arte in Sicilia", a. 4, n. 2, mar.-apr. 1992

Palazzotto P., *L'architettura neogotica nella sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza* in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008

Palazzotto P., *La collezione di disegni d'architettura dei Marvuglia nell'Archivio Palazzotto di Palermo. La formazione romana all'Accademia di San Luca (1747?-1759)*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006

Palazzotto P., *Marvuglia Giuseppe Venanzio*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006

Palazzotto P., *Palermo. Guida agli oratori: Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004

Palazzotto P., *Riflessi del gusto per la cineseria e gli esotismi a Palermo tra Rococò e Neoclassicismo: collezionismo, apparati decorativi e architetture*, in *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789*, 2008

Palazzotto P., *Teoria e prassi dell'architettura neogotica a Palermo nella prima metà del XIX secolo*, in *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004

Palazzotto P., *Torregrossa Rosario*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006

Palazzotto P., *Un'opera un luogo. Arti decorative di committenza confraternale al Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo: dalla città al museo e dal museo alla città*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1999

*Palermo nell'età dei neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè e M. R. Nobile, Palermo 2000

Panepinto S., *San Giovanni Gemini*, Agrigento 1977

Papa T., *La chiesa di S. Oliva in Alcamo*, Trapani 1964

Parodi B., A. M. Corradini, *Goethe in Sicilia: l'isola iniziatica*, Messina 2008

Patetta L., *Dal Barocco all'architettura dei neostili* in *Dal tardobarocco ai neostili: il quadro europeo e le esperienze siciliane*, atti della Giornata di stuDio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina 2000

Patetta L., *L'architettura dell'eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milano 1975

Patricolo R., *San Giorgio dei Genovesi. Le fabbriche, le stirpi, i simboli, le epigrafi*, Palermo 2006

Pecoraro G., P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999

Pepe M., *Paliotto*, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato*, vol. I, Torino 1989

Perricone E., *La Cappella di S. Pietro e di S. Agata esistente nella Cattedrale di Palermo: studi di mons. can. Enrico Perricone pubblicati per l'inaugurazione della stessa cappella riccamente decorata dal compianto mons. can. Pietro Boccone*, Palermo 1916

Petrassi M., *Gli argenti italiani*, Roma 1984

Petri H., *Agnello di Dio*, in *Grande Enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 1, Casale Monferrato 1997

Pevsner N., *I pionieri dell'architettura moderna: da William Morris a Walter Gropius*, Milano 1999

Pevsner N., J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino 1981, voce "Neogreco"

Piacenza M., *La custodia dell'eucarestia. il tabernacolo e la sua storia*, Pontificia commissione per i beni culturali della Chiesa, Casamari, 31 luglio 2004

Piazza S., *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992

- Piazza S., *Nei tempi di Schinkel. Le radici del revival medievale in Sicilia* in *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, atti del convegno internazionale a cura di M. Giuffrè, P. Barbera, G. Cianciolo Cosentino, Cannitello 2006
- Pipitone F., *Coppolino Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Piranesi e il suo tempo 1720-1778*, a cura di E. Di Martino, Tolmezzo 1998
- Piranesi e la cultura antiquaria : gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno, 14-17 novembre 1979, Roma 1983
- Pirrone G., *Il Teatro Massimo di G.B. Filippo Basile a Palermo: 1867-97*, Roma 1984
- Praz M., *Gusto neoclassico*, Milano 1990
- Regina V., *La chiesa Madre di Alcamo. Notizie storiche e artistiche*, Alcamo 1956
- Richardson M., M. Stevens, *John Soane architetto 1753-1837*, Milano 2000
- Richter K., *Comunità, spazio liturgico e altare* in *L'altare: mistero di presenza, opera dell'arte*, a cura di G. Boselli, (atti del II Convegno liturgico internazionale, Bose, 31 ottobre-2 novembre 2003), Magnano 2005
- Riesner R., *Emmaus*, in *Grande Enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 1, Casale Monferrato 1997
- Righetti M., *Manuale di Storia liturgica*, vol. I, Milano 1964
- Ripa C., *Iconologia*, edizione pratica a cura di P. Buscaroli; prefazione di M. Praz, Milano 2005
- Rotolo F., *Abside centrale della Basilica di S. Francesco d'Assisi in Palermo: vicende storiche*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, vol. XVI, 1967
- Rotolo F., *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle: Un monumento unico della Palermo medievale*, cura redazionale C. Miceli; fotografie E. Brai e G. Ventura, Palermo 2010
- Ruffino D., *Anito Nicolò*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006
- Ruffino D., *Anito Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993
- Ruggieri Tricoli M. C., B. De Marco Spata, *Todaro*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, Arti minori e decorative, a cura di M. C. Di Natale, in c.d.s.

Ruggieri Tricoli M. C., *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, presentazione di T. Romano; interventi di A. Gaeta, M. D. Vacirca, R. M. Zito; rilievi di G. Acciaro; fotografie di E. Brai, Milano 2001

Ruggieri Tricoli M. C., *Cultura dell'antico e prassi della "rimodernazione": Emmanuele Cardona architetto dei Bianchi*, in M. C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura degli oratori: uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, con ricerche archivistiche di B. De Marco Spata; presentazione di V. Cabianca, Palermo 1995

Ruggieri Tricoli M. C., *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Palermo 1992.

Ruggieri Tricoli M. C., *Marvuglia Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993

Ruggieri Tricoli M. C., *Torregrossa Rosario*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993

Russel Hitchcock H., *Neogotico*, in *Enciclopedia Universale dell'arte*, vol. IX, Roma 1963

Russell Hitchcock H., *L'Architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 2000  
*Sacra. Opere d'arte nel restaurato Museo diocesano di Palermo*, Palermo 2004

Salvaggio R., *Vivere il vangelo in minoranza. Breve storia dei Valdesi a Palermo*, Trapani 2005

Salvo Barcellona G., *Marmi, legni e acque perimetro plastico dai gaginiani al Rutelli*, in *L'anno di Guglielmo: 1189 1989: Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989

Sarullo L., *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. I, Architettura, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993

Sarullo L., *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994

Scarpulla A., *Argenti e paramenti sacri delle chiese di Marineo*, Palermo 2000

Scavone V., *Bagnasco Girolamo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Scultura, a cura di Benedetto Patera, vol. III, 1994

Schmidt H., *Mosè*, Berlino, 1968

Schnabel E. J., *Ultima Cena*, in *Grande Enciclopedia illustrata della Bibbia*, vol. 3, Casale Monferrato 1997

Schökel L. A., G. Gutierrez, *La missione di Mosè: meditazioni bibliche*, Roma, 1991.

Sciara F., *Favara: guida storica e artistica*, Favara 1997

Sciarra Borzì A. M., *Ernesto Basile, il liberty degli architetti siciliani e la tradizione locale rivissuta come memoria creativa*, con la collaborazione di N. Di Bartolomeo, R. Di Cicca, A. Savignano, Palermo 1982

Sciortino L., *I tesori perduti del Duomo di Monreale nell'inedito inventario della Maramma della Cattedrale del 1838* in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia", anno 1, n. 2 dicembre 2010

Scordato C., *In Lucem Gentium tra teologia ed estetica* in V. Viola, M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La Chiesa di San Francesco Saverio : arte, storia, teologia*, a cura di C. Scordato; premessa di M. C. Di Natale, S. Martino delle Scale 1999

Scordato C., *San Giorgio in Kemonia, il programma iconografico* in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, Palermo 2009

Scuderi V., *Arte e architettura nel Santuario di Maria SS. di Custonaci*, s. l. 1997

Scuderi V., *Quel soffio d'aria nuova* in *Arte del '400 e '500 nella provincia di Palermo*, supplemento al n. 3 (anno 10) di "Kalòs", maggio-giugno 1998

Serraino M., *La Chiesa di Santa Maria di Gesù e i Frati Francescani Minori di Trapani*, Trapani 1985

Sessa E., *Ajroldi Alfonso*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993

Sessa E., *Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in G. B. F. Basile. *Lezioni di Architettura*, a cura di M. Giuffrè e G. Guerrera, Palermo 1995

Sessa E., E. Mauro, S. Lo Giudice, *I luoghi dei Whitaker*, Palermo 2008

Sessa E., *Ernesto Basile, 1857-1932: fra accademismo e moderno, un'architettura della qualità*, Palermo 2010

Sessa E., *Gigante Andrea* in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993

Sessa E., *Mobili ed arredi di Ernesto Basile nella produzione Ducrot*, Palermo 1980

Sestieri G., *Pulpito*, in L. Grassi, M. Pepe, G. Sestieri, *Dizionario di Antiquariato*, vol. III, Torino 1989

- Simoncini G., *Il ritorno all'architettura greca*, in *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, a cura di J. Raspi Serra e G. Simoncini, Firenze 1986
- Simonelli P., *Il beato Luigi Rabata carmelitano: studio sulla figura e sul culto. Testo dei processi canonici del sec. XVI*, Roma 1968
- Sinagra R., *Quattrocchi Francesco*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Scultura, vol. III, a cura di B. Patera, Palermo 1994
- Sola V., *Paliotti architettonici siciliani in marmo e pietre dure* in *Architetture barocche in argento e corallo*, a cura di S. Rizzo, Catania 2008
- Sommariva G., *Cento chiese nell'ombra*, Palermo 2007
- Soranzo M., *Iconografia degli evangelisti* in "Vita Pastorale" n. 9 ottobre 2009
- Sorci P., *L'altare cristiano, mistagogia in pietra* in "La vita in Cristo e nella Chiesa", 43/7 (1994)
- Sorci P., *L'altare nella liturgia cristiana* in "Rivista di Pastorale Liturgica", 28 (1990), n. 158
- Sorci P., *L'altare: la struttura, l'immagine, l'azione liturgica*, atti del convegno a cura di M. Boskovitz in "Arte Cristiana", LXXX, n. 753, 1992
- Spadaro M. A., *La stagione delle sfingi*, Palermo 2000
- Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001
- Stillman D., *The decorative work of Robert Adam*, London 1966
- Tagliaventi I., *Viollet-le Duc e la cultura architettura dei revivals*, Bologna 1976
- Terzo S., *Pennino Filippo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, a cura di B. Patera, vol. III, Scultura, Palermo 1994
- Terzo S., *Pennino Giacomo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, a cura di B. Patera, vol. III, Scultura, Palermo 1994
- Tesio A., *Altare (liturgia)*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. I, Firenze 1948
- Tomaselli F., *Il ritorno dei Normanni: protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994
- Tornatore S., *Pennino Giacomo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006

*Trasfigurazione. La Basilica Cattedrale di Mazara. Culto, storia ed arte*, a cura di L. Di Simone; prefazione di G. Basile, Mazara del Vallo 2006

Travagliato G., *Gli Archivi delle arti decorative delle Chiese di Geraci in Forme d'Arte a Geraci Siculo: dalla pietra al decoro*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Geraci Siculo 1997

*Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo a cura di C. Catello, fotografie di M. Jodice, Napoli 1988

*Tre secoli di moda in Sicilia: Mostra di abiti e accessori dal XVIII al XX secolo*. Collezione Gabriele Arezzo di Trifiletti (Palazzo Asmundo: Palermo, 27 maggio-6 giugno 1991) Palermo 1991

Tricoli A., *Lopes*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. IV, Arti minori e decorative, a cura di M. C. Di Natale, in c.d. s.

Tuzet H., *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988

Ubach B., *Refidim*, in *Enciclopedia della Bibbia*, vol. V, Torino 1971

Vadalà R., *Gusto eclettico e contaminazioni. Le suppellettili del duomo di Erice al tempo dei neostili* in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico* atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008

Vadalà R., *I Preziosi*, in *Trasfigurazione. La Basilica Cattedrale di Mazara. Culto, storia ed arte*, a cura di L. Di Simone; prefazione di G. Basile, Mazara del Vallo 2006

*Valadier segno e architettura*, catalogo della mostra a cura di E. De Benedetti, Roma 1985

Vanni U., *L'Apocalisse. Ermeneutica, esegesi, teologia*, Bologna 1998

Verchiani V., *La Chiesa e il Convento S. Anna in Palermo*, Palermo 1988

Verdon T., *Le origini dell'altare barocco e la Contro-Riforma a Firenze* in *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996

Vicario V., *Gli scultori italiani: dal neoclassicismo al liberty*, Lodi 1990

Vidler A., *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Milano, 1994

Viola V., *La chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo. Dal contesto alla spazialità interna*, in A. Di Bennardo, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La chiesa dell'Immacolata Concezione: Paradeisos di marmi e di luce*, S. Martino delle Scale 2005

Viola V., M. Vitella, C. Scordato, F. M. Stabile, *La Chiesa di San Francesco Saverio: arte, storia, teologia*, premessa di Maria Concetta Di Natale, S. Martino delle Scale 1999



*Viollet-le-Duc e il restauro degli edifici in Francia*, a cura di B. Foucart, Milano 1981

Vitella M., *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, saggio introduttivo di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Termini Imerese 1996

Vitella M., *I tessili nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo: dalla città al museo e dal museo alla città*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie E. Brai, Palermo 1999

Vitella M., *Il Real Albergo dei Poveri di Palermo*, premessa di M.C. Di Natale, Palermo 1999

Vitella M., *L'altare del Duomo di Monreale* in T. Verdon, *L'arte cristiana in Italia. Età Moderna e Contemporanea*, vol. III, Cinisello Balsamo (Mi) 2008

Vitella M., *Le opere d'arte delle chiesa madre di Erice tra tardo gotico e rinascimento* in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi (Erice, 16 dicembre 2006) a cura di M. Vitella, Erice 2008

Vitella M., *Marsala-Chiesa Anime Sante del Purgatorio*, in *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani 1999-2003. Itinerario guidato per valorizzare le opere d'arte del territorio*, a cura di G. Cassata, Palermo 2004

Vitella M., *Nuove acquisizioni di opere d'arte per la liturgia* in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale; fotografie di E. Brai, Palermo 1998

Vitella M., *Opere d'arte per la liturgia della chiesa di Sant'Antonino di Palermo* in A. Cuccia, *La Chiesa del convento di Sant'Antonio da Padova di Palermo*, Palermo 2002

Vitella M., *Presenza e luoghi di culto di S. Alberto nelle sue città: Trapani, Erice, Messina*, estratto da "S. Alberto degli Abbati" carmelitano-Patrono di Trapani, patrono secondario della Diocesi, VII Centenario del Transito al Cielo-1307/2007, Roma 2007

Walpole H., *Strawberry-Hill*, a cura di G. Franci, Palermo 1990

Winter J., *Luigi Valadier and Monreale*, in "Antologia di Belle Arti", 39-42, 1991-1992

Zambito A., *scheda II.6 in Mirabile artificio 2: lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2010

## INDICE DEI LUOGHI

- Agrigento, *chiesa del Monastero di S. Spirito*, 105, 116, 225, 238-239
- Alcamo (Tp), *Basilica di Maria SS. Assunta*, 99-100, 105, 110
- Alessandria della Rocca (Ag), *chiesa Madre*, 248
- chiesa del Carmine*, 137
- Bivona (Ag), *chiesa Madre*, 64-65, 67, 73, 94, 133, 140, 142, 247, 269, 301, 305
- chiesa di Maria SS. Annunziata*, 71, 73, 77, 79, 81, 115, 119, 249-250
- Bisacquino (Pa), *chiesa di Maria SS. del Rosario*, 104
- Burgio (Ag), *chiesa Madre*, 128
- Caltanissetta, *chiesa di S. Agata al Collegio*, 96, 143, 319-320
- Canicattì (Ag), *chiesa Madre*, 70, 77, 113, 116, 289
- chiesa di S. Nicolò*, 134
- Castelvetrano (Tp), *chiesa di S. Francesco di Paola*, 127
- Ciminna (Pa), *chiesa Madre*, 111, 136, 192
- chiesa di S. Giovanni Battista*, 64, 67, 73, 77, 109, 117, 133, 143, 212-213
- Corleone (Pa), *Santuario della Madonna del Rosario di Tagliavia*, 126
- Custonaci (Tp), *Santuario di Maria SS. di Custonaci*, 33, 44
- Erice (Tp), *Duomo*, 33, 36, 43, 119, 130, 183, 296-297
- Favara (Ag), *chiesa Madre*, 33, 42
- Geraci Siculo (Pa), *chiesa del Monastero di S. Giuliano*, 107, 273-274
- Mazara del Vallo (Tp), *Cattedrale*, 53
- Monreale (Pa), *Duomo di S. Maria la Nuova*, 112, 137, 154-155
- Montelepre (Pa), *chiesa Madre*, 117, 126
- Naro (Ag), *chiesa Madre*, 77, 81, 253-254
- chiesa di S. Francesco*, 80, 111, 116, 134, 284-285
- chiesa di S. Agostino*, 138

*chiesa di S. Caterina d'Alessandria*, 94, 141, 326-327  
 Palazzo Adriano (Pa), *chiesa Madre Maria SS. del Lume*, 97, 139, 335-336  
 Palermo,  
*Basilica di S. Francesco d'Assisi*, 96, 115, 121, 143  
*cappella della Madonna della Soledad*, 122  
*Cattedrale*, 25, 32, 64-65, 67, 73, 96, 108, 113, 115, 119, 136, 143, 172, 205-206  
*chiesa anglicana Holy Cross*, 33, 38  
*chiesa dei SS. Pietro e Paolo*, 33, 96-97, 110, 130, 138, 143, 313-314  
*chiesa del Carmine maggiore*, 64-65, 70, 77-78, 81, 114-115, 142, 181-182, 199-200, 257-258  
*chiesa del Gesù a Casa Professa*, 52, 99, 101, 104-105, 107, 110, 120, 141, 167, 232, 304-305  
*chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo*, 52, 121  
*chiesa di S. Anna la Misericordia*, 94, 104, 122, 141, 333-334  
*chiesa di S. Francesco di Paola*, 70, 94, 109-110, 141-142, 167, 231-234, 324-325  
*chiesa di S. Francesco Saverio*, 73, 94, 97, 108, 114, 116, 132, 139, 141-142, 153, 321-322, 340  
*chiesa di S. Giorgio in Kemonia*, 77, 97, 107, 119, 139, 233, 240-241, 338  
*chiesa di S. Giuseppe dei Teatini*, 34, 52, 73, 94, 98, 103, 111, 113, 116, 141-142, 147-148, 330-331  
*chiesa di S. Ignazio martire all'Olivella*, 24, 52, 81, 99, 104, 106, 113, 161-162  
*chiesa di S. Maria della Pace*, 100, 113, 133, 260-261  
*chiesa di S. Maria della Pietà*, 111, 117, 142, 190-191  
*chiesa di S. Matteo*, 73, 99, 101, 105, 108-109, 170, 200, 214, 358  
*chiesa di S. Ninfa dei Crociferi*, 111, 152, 191  
*chiesa di S. Orsola*, 97, 114, 139, 142-143, 178, 195  
*chiesa di Sant'Agostino*, 116, 122  
*chiesa di Sant'Antonio abate*, 99, 113, 115, 120, 142, 157-158

*chiesa di Sant'Antonio da Padova*, 64, 67-68, 110, 117, 142, 276-277  
*chiesa di Sant'Ippolito martire*, 143, 346-347  
*chiesa evangelica Valdese*, 33, 40  
*oratorio del SS. Rosario in S. Cita*, 99, 104, 120, 165-166  
*oratorio del SS. Rosario in S. Domenico*, 94, 120, 143, 185-186, 328-329  
*oratorio della Madonna del Sabato*, 133  
*oratorio di S. Caterina d'Alessandria*, 64, 71, 77, 133, 197-198  
*oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami*, 64, 70, 73, 77, 104, 116, 167, 208-209  
*oratorio di S. Lorenzo*, 120  
*oratorio di S. Vito*, 133  
 S. Giovanni Gemini (Ag), *chiesa Madre*, 128  
 S. Stefano Quisquina (Ag), *chiesa Madre*, 96, 143, 342-343  
 Termini Imerese (Pa), *chiesa dell'Annunziata*, 133  
 Trapani, *chiesa di S. Maria di Gesù*, 126  
 Valledolmo (Pa), *chiesa Madre*, 77, 79, 279-280

## INDICE DEI NOMI

- Alessi Giosue', *intagliatore*, 110, 231, 234
- Anito Nicolo', *architetto*, 2, 98, 148, 356
- Aragona Lorenzo, *marmoraro*, 120
- Arculeo Giovanni, *muratore*, 278
- Attinelli Salvatore, *architetto*, 25, 120
- Bagnasco Girolamo, *scultore*, 106, 109, 217, 220
- Bagnasco Salvatore, *scultore*, 109, 231, 354
- Barber William, *architetto*, 38
- Barrile Antonino, *argentiere*, 173, 360
- Basile Ernesto, *architetto*, 29, 41
- Berello Vincenzo, *indoratore*, 278
- Bevilacqua Francesco, *indoratore*, 100, 170, 172, 209-210, 360
- Boatta Ciro, *marmoraro*, 105
- Boatta Gioacchino, *marmoraro*, 122
- Boatta Michele, *marmoraro*, 104, 122
- Bonci Paolo, *architetto*, 40
- Bondì Ignazio, *indoratore*, 234, 355
- Cardona Emmanuele, *architetto*, 2, 25, 98, 105, 159, 214, 358
- Cavallaro Cristoforo, *architetto*, 120
- Chenchi Carlo, *architetto*, 2, 25, 27, 39, 99, 120, 159, 166, 167
- Coppolino Francesco, *intagliatore*, 100, 110
- D'Angelo Giacomo, *argentiere*, 234, 355
- Dami Francesco, *architetto*, 149, 357
- De Lisi Domenico, *scultore*, 43, 130, 297-298
- Decker Emilio, *architetto*, 40

Di Giorgio Salvatore, *muratore*, 278

Di Martino Vincenzo, *architetto*, 25, 32

Durante Gaetano, *marmoraro*, 274

Durante Giosue', *marmoraro*, 107, 176-177, 209-210

Durante Giuseppe, *marmoraro*, 241, 243, 350, 354

Durante Salvatore, *marmoraro*, 107

Durante Vincenzo, *marmoraro*, 107

Fernandez Girolamo, *indoratore*, 103

Fiorelli Vincenzo, *architetto*, 25, 99, 101, 187

Genova Francesco, *intagliatore*, 100

Genovese Vincenzo, *scultore*, 110, 278

La Manna Antonio, *architetto*, 37, 138, 315

La Rocca Francesco, *architetto*, 43

Lopes Salvatore, *marmoraro*, 104

Lopez Pietro, *marmoraro*, 104

Marvuglia Alessandro Emmanuele, *architetto*, 26, 32

Marvuglia Domenico, *architetto*, 36, 130

Marvuglia Giuseppe Venanzio, *architetto*, 2, 24, 99, 153, 162, 210, 221

Messina Giuseppe, *marmoraro*, 99, 120, 166-167, 233, 351-354

Messina Michele, *marmoraro*, 120, 231-233, 354-355

Milano Michele, *intagliatore*, 172, 360

Mosca Vincenzo, *marmoraro*, 225, 238-239

Napoli Domenico, *marmoraro*, 104

Paladini Francesco Paolo, *ebanista*, 100, 109, 133, 261, 263-264

Patricolo Giuseppe, *architetto*, 103

Pellicano Giuseppe, *pirriatore*, 234, 354

Pennino Pietro, *marmoraro*, 100, 105

Pennino Simone, *marmoraro*, 100-101, 105  
 Peralta Nicolo', *architetto*, 2, 99, 120, 166  
 Pinistri (Cinistri) Filippo, *pietrista*, 170, 358  
 Pirrone Riccardo, *scultore*, 133, 261-262  
 Pollaci Benedetto, *intagliatore*, 149, 357  
 Puccio Angela e Giuseppa, *ricamatrici*, 142, 302, 308  
 Quattrocchi Filippo, *scultore*, 109, 170, 172, 200, 214, 263, 360  
 Quattrocchi Francesco, *scultore*, 100, 109, 133, 213-214, 261-263, 363  
 Raineri Nicolò, *architetto*, 32, 39  
 Rossi Giovanni, *architetto*, 100, 361-362  
 Rutelli Emmanuele, *ingegnere*, 40  
 Rutelli Giovanni, *capomastro*, 36  
 Saladino Vincenzo, *intagliatore*, 133, 247  
 Sartorio Giuseppe, *intagliatore*, 120  
 Sciurba Pietro, *marmoraro*, 294  
 Somma Lorenzo, *illustratore di marmi*, 233, 353  
 Todaro Federico, *marmoraro*, 101, 103-104  
 Todaro Nicolo', *marmoraro*, 101, 103, 108, 148-149, 233, 352, 354  
 Todaro Salvatore, *marmoraro*, 149, 162, 357  
 Todaro Vincenzo, *marmoraro*, 100, 148-149, 356-357, 361-362  
 Torregrossa Rosario, *architetto*, 100, 133, 263-264  
 Tuccio Vitale, *scultore*, 176  
 Valadier Luigi, *orafo*, 112, 137, 155  
 Valenti Giuseppe, *scultore*, 110, 141, 305  
 Valenti Salvatore, *scultore*, 37, 110, 138, 141, 305, 314-315  
 Vinci Calogero, *scultore*, 138  
 Vinci Gaetano, *scultore*, 111, 134, 284-285



Violanti Stefano, *indoratore*, 141, 305

Vitaliano Ignazio, *marmoraro*, 99, 120, 166-167

Vivilacqua Crispino, *intagliatore*, 120

## INDICE

Introduzione	2
1) I Neostili in Europa e in Italia: lineamenti generali	4
1.1 Le arti decorative	14
2) I Neostili in Sicilia: dall'architettura alle arti decorative	24
3) Altari e arredi nella liturgia cristiana. <i>L'altare: mistero di presenza...</i>	46
3.1) L'altare e le sue tipologie	49
3.2) Struttura dell'altare	54
3.3) Iconografia e teologia dell'altare	61
3.4) Arredi ecclesiastici	92
4) Architetti e maestranze nella Sicilia occidentale. <i>L'altare: mistero di presenza, opera dell'arte</i>	98
Catalogo delle opere	146
Appendice documentaria	349
Apparati	367
Bibliografia	368
Indice dei luoghi	389
Indice dei nomi	392